


UNIVERSITY OF WISCONSIN
LIBRARY

DEUTSCHE KUNSTHISTORIKER

VON SANDRART BIS RUMOHR

WILHELM WAETZOLDT

* * *

DEUTSCHE KUNSTHISTORIKER

*

VON SANDRART

BIS

RUMOHR



E. A. SEEMANN / LEIPZIG

1921

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

M O T T O :

Von demjenigen nun, der die Geschichte irgend eines Wissens überliefern will, können wir mit Recht verlangen, daß er uns Nachricht gebe, wie die Phänomene nach und nach bekannt geworden, was man darüber phantasiert, gewähnt, gemeint und gedacht habe. Dieses alles im Zusammenhange vorzutragen, hat große Schwierigkeiten, und eine Geschichte zu schreiben, ist immer eine bedenkliche Sache. Denn bei dem redlichsten Vorsatz kommt man in Gefahr, unredlich zu sein, ja, wer eine solche Darstellung unternimmt, erklärt zum voraus, daß er manches ins Licht, manches in Schatten setzen werde. —

Goethe: Vorwort zur Farbenlehre.

VORWORT

Die vor neun Jahren begonnene Arbeit an diesem Buche ist durch Krieg, Revolution, Ortswechsel und Eintritt in ein neues Amt wiederholt unterbrochen und unter veränderten äußeren und inneren Verhältnissen wieder aufgenommen worden. Auch das Erscheinen einer Reihe von Büchern, die ähnliche Ziele verfolgen, wie z. B. Ernst Heidrichs „Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte" (Basel 1917) und Julius von Schlossers „Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte" (Wien 1914—1921) machte Änderungen der ursprünglichen Anlage und Stoffbegrenzung nötig. Allmählich war das Material mir unter den Händen so angeschwollen, daß aus einer anfänglich geplanten Geschichte der deutschen Kunstwissenschaft in allen ihren theoretischen und praktischen Auswirkungen eine Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung wurde und aus dieser sich schließlich nur fürs erste der Zeitraum vom Barock bis zur Romantik, also: „von Sandrart bis Rumohr" herausschälte. Das vorliegende Buch führt von den Anfängen deutscher Kunstgeschichtsschreibung bis zur Begründung einer kunstgeschichtlichen Fachwissenschaft, es schildert die Entstehung der Kunsthistoriographie in Deutschland. Ihre methodische Durchbildung im zweiten Lebensabschnitt der Kunstgeschichte: „von Schnaase bis Justi" hoffe ich in einem ergänzenden Bande darstellen zu können.

Unbeschadet der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, die ein Kapitel des vorliegenden Buches mit dem andern verknüpfen, wollen seine einzelnen Abschnitte als in sich geschlossene

literarische Bildnisstudien führender Köpfe der Kunstgeschichtsschreibung gewertet werden. Diese Absicht des Verfassers bedingte den mit den geschilderten Persönlichkeiten und der Stimmung der Zeit wechselnden Ton der Kapitel.

Eine wohl nicht unwillkommene Ergänzung bringt mein unter dem Titel: „Bildnisse deutscher Kunsthistoriker" im gleichen Verlage erschienenes Bändchen der „Bibliothek der Kunstgeschichte", das 20 Bildnisse deutscher Kunsthistoriker — von Sandrart bis Justi — und eine die Gesamtentwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung überblickende Einleitung enthält.

Berlin WILHELM WAETZOLDT

INHALT

I.

ANFÄNGE DEUTSCHER KUNSTLITERATUR

*

1. JOHANNES BUTZBACH / 2. CHRISTOPH SCHEURL
3. ALBRECHT DÜRER
4. MATTHIAS QUADT VON KINCKELBACH
5. JOACHIM VON SANDRART

*

Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Deutschland führen in die Tage Dürers, in eine Glanzzeit schöpferischer deutscher Kraft. Drei Männer melden sich hier zu Worte, grundverschieden nach Anlagen, Herkunft, Lebensschicksalen, schriftstellerischen Absichten und Fähigkeiten: ein Mönch, ein Gelehrter, ein Künstler; — Johannes Butzbach, Christoph Scheurl, Albrecht Dürer. So verschieden die Männer, so verschieden sind auch die Bücher, die sie geschrieben haben, und so verschieden ist ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte.

I

Dem Freunde älteren deutschen Schrifttums ist Johannes Butzbach aus Miltenberg (1477—1526) bekannt als der Verfasser des 1506 geschriebenen „Wanderbüchleins", in dem dieser Mann, der als Sohn eines Webers in die Welt eintrat, als Prior des Klosters Maria Laach sie verließ, seine abenteuerlichen Fahrten als wandernder Scholar, Bedienter, Handwerker, Student und Mönch munter und anschaulich erzählt. Das Schicksal hat ihn durch Oberdeutschland und Böhmen getrieben, nach Holland verschlagen und schließlich in dem schönen Kloster zu Laach zur Ruhe kommen lassen. In der Muße seiner Zelle entstanden dreiunddreißig poetische und prosaische Werke, die lateinisch geschrieben waren, denn:

> Wer in die Schul' ist 'gangen ein,
> der sprech' nit anders als Latein.

Von den Schriften Butzbachs darf eine, der um 1505 verfaßte: „libellus de praeclaris picturae professoribus", den Anspruch erheben, als die erste kunstgeschichtliche Arbeit eines Deutschen zu gelten. Freilich als eine nach Inhalt und Form noch mittelalterliche Leistung. Nicht nur das lateinische Sprachgewand dieses Mönchsbüchleins, sondern auch der gelehrte Ton verrät, daß ein italienisches humanistisches Muster dem Verfasser vorgelegen oder wenigstens vorgeschwebt hat.

Dem ultramontanen Vorbilderkreise entstammt der Versuch, einen Abriß der antiken Kunstgeschichte als Einleitung zu bringen, dem sich anreihen Listen der für Butzbach authentischen Christus- und Lukasbilder sowie ein Verzeichnis der Maler geistlichen Standes, wobei man sich vor Augen halten muß, daß der Empfänger der Arbeit Weib, Künstlerin und geistlichen Standes war. Butzbach schrieb für die Miniaturenmalerin und Nonne Gertrud von Nonnenswert. Mit seinen geschichtlichen Einführungen steht er auf den Schultern des Plinius, von dem sich ja noch der größte deutsche Humanist Erasmus in der aus Plinius-Erinnerungen zusammengesetzten Stelle über Dürer in seinem 1528 erschienenen Dialog: „de recta latini graecique sermonis pronuntiatione" abhängig zeigt.

Was aber dem Butzbachschen Libellus, der stilistisch tief unter seinem Wanderbüchlein steht, für uns seinen eigentümlichen Wert gibt, ist die Erwähnung zweier mittelalterlicher Künstler, des Kupferstechers Israel von Meckenem aus Bocholt, den Butzbach während seiner holländischen Schulzeit in Deventer vielleicht kennengelernt hat, und des großen Italieners Giotto (von Butzbach 'Zetus' genannt). So leuchtet der strahlende Stern am Himmel südlicher Kunst zuerst auf nordischem Boden, wenn auch verdunkelt und verzerrt in dem Schriftchen eines Laacher Kuttenträgers auf.

2

In einem weit größeren und freieren Lebenskreise, in der geistigen Luft der Universitäten Bologna und Wittenberg, bewegte sich Butzbachs Zeitgenosse Christoph Scheurl aus Nürnberg. Drei Jahre jünger als Butzbach, zehn Jahre jünger als Dürer, wurde er 1481 dessen Vaterhaus gegenüber geboren, wuchs in satten patrizischen Verhältnissen der ersten Stadt Deutschlands auf und verbrachte sein Leben als vielgewandter, juristisch durch und durch geschulter Universitätslehrer, Diplomat und Staatsbeamter in Nürnberg, Bologna, Wittenberg und

wieder Nürnberg, wo er 1542 starb. Daß Scheurl lateinisch schrieb, war für ihn als gebildeten Mann wie für Leser seines Standes gleich selbstverständlich. Er brauchte nicht, wie Butzbach es in dem für seinen Bruder bestimmten Wanderbüchlein getan hatte, den Zipfel des Schulsacks zu zeigen. Nach italienischem Muster verfaßte Scheurl um das Jahr 1506 — damals war er Syndikus der deutschen Station in Bologna — einen „Libellus de laudibus germaniae", in dessen zweiter 1508 erschienenen Ausgabe er einem Loblied auf die Heimat wertvolle, eigenem Wissen und Erfahren entstammende Nachrichten über den edelsten Sohn seiner Vaterstadt, über Albrecht Dürer, einfügte. Scheurl hatte den Empfang des Nürnbergischen Malers durch die Bologneser Künstlerschaft, auf der vermutlich zweiten Reise Dürers nach Italien, miterlebt. Stolz auf seinen großen Landsmann, erzählte er, daß die italienischen Maler Dürer „öffentlich die Meisterschaft in der Malerei zugemessen... und gesagt, sie wollten um so lieber sterben, da sie den so lang begehrten Dürer gesehen hätten". Auch Scheurl glaubte, das Lob „des willfährigen, leutseligen, dienstfertigen und durchaus rechtschaffenen Künstlers" nicht vornehmer und zeitgemäßer einkleiden zu können, als unter Berufung auf Plinius, durch einen Vergleich des modernen Malers mit den antiken Helden des Pinsels Zeuxis, Apelles und Parrhasios. Das hier Erzählte ergänzte Scheurl dann 1515 noch in seiner Lobrede auf Anton Krell. Er teilt aber nicht nur Wichtiges aus Dürers Bildungsgang mit, er urteilt auch, und den Wertmaßstab entnimmt er wie die literarische Form wiederum der humanistischen Anschauungswelt und Renaissanceästhetik. In der Täuschung kunstfremder Wesen: eines Hausbündchens und eines Hausmädchens durch meisterlich gemalte Werke liegt die Gewähr für den hohen Rang und für den der Antike ebenbürtigen Wert Dürerischer Arbeiten. Auch dem zweiten großen deutschen Maler seiner Zeit, Lukas Cranach, hat Scheurl eine Lobschrift gewidmet, mit der er ihm seine 1509 erschienene Rede

zueignete: „oratio dr. Scheurli attingens literarum praestantiam necnon laudem ecclesiae collegatae Wittenburgensis". Wieder die Anekdoten über täuschend lebendig gemalte Hirsche, Schweine, Vögel, Trauben, Bildnisse, darunter das des Scheurl, wieder das Lob liebenswürdiger Menschlichkeit des geschwinden und vollendeten Malers Friedrich des Weisen und als einzige geschichtliche Feststellung das Urteil: das Zeitalter räume Lukas Cranach mit Ausnahme Dürers den ersten Platz ein.

Wenn geschichtlich denken heißt: zeitlich getrennte Ereignisse und Tatsachen verknüpfen, Brücken der Erkenntnis schlagen zwischen einst und heut, so findet sich ein keimhaftes genetisches Denken schon bei Butzbach und Scheurl. Freilich verdanken sie dieses der italienischen Geistessphäre, zu der ihre Schriften letzten Endes hinführen. Den Kern und Lieblingsgedanken der Renaissancekunstschriftsteller bildete jene Vorstellung von der antiken großen Kunst, die versunken und vergessen war, bis Giotto und seine Nachfolger die Kunst wieder zu ihrer Würde zurückführten und die jahrhundertelang Verlorene neu geboren wurde. Das sind aber gerade die Leistungen, die Butzbach seinem als ‚Zetus' verkappten Giotto, Scheurl dem deutschen Maler Dürer zuschrieben. Es war das höchste Lob, das sie zu vergeben hatten. Die Frage, ob für solche entwicklungsgeschichtliche Verknüpfung antiker und Dürerischer Kunst irgendwelche stilistischen Tatbestände sprächen, hätte Scheurl gar nicht verstanden, geschweige denn beantworten können.

3

Und nun der Dritte: Albrecht Dürer. Dürer war der Verwalter des gesamten kunstwissenschaftlichen Wissens und Vermögens Deutschlands, der einzige weit und breit, für den künstlerische Probleme Fragen des geistigen Daseins bedeuteten. Er gestaltete und forschte, er grübelte und stellte dar in Bild und Wort. In beidem hat er Schule gemacht. Auf seine wissenschaftlichen Bücher und seine Bilddrucke in erster, auf seine

Bilder in zweiter Linie gründete sich der europäische Ruhm Dürers im 16. und 17. Jahrhundert. Die Denkergebnisse Dürers gehören in die Quellenkunde der Kunstgeschichte und sind dort wiederholt gewürdigt worden. Was Dürer über Messung, Proportionslehre und Festungsbau geforscht und gefunden, war für Deutschland — und Dürer schrieb in deutscher Sprache — ebenso universell und originell, wie Lionardos wissenschaftliche Arbeit für die italienische Geisteswelt; wobei aber nicht vergessen werden darf, daß Dürers Denkrichtung der des Lionardo entgegengesetzt war, und daß beide in ihren kunsttheoretischen Forschungen bei gemeinsamen Ausgangspunkten zu grundverschiedenen Zielen gelangten.

Dürers schriftlicher Nachlaß enthält nicht nur die wichtigsten Beiträge zum Kunstempfinden und Kunstdenken an der Wende von Gotik und Renaissance, sondern auch Ansätze zu persönlich gefärbter und für den Hausgebrauch bestimmter Kunstgeschichtsschreibung. Wir denken an das in Dürers Tagebuch der niederländischen Reise (1520—1521) eingebettete autobiographische und historiographische Gut. Der Gedanke an eine geschichtliche Betrachtung der Kunst lag freilich Dürer wie seiner Zeit fern. „Kunst" hieß ihm ein auf Mathematik gegründetes Wissen um die Mittel künstlerischer Darstellung. Und in sein groß geplantes Unterrichtswerk: „Die Speise der Malerknaben", fanden Aufnahme als wissenschaftliche Grundlagen der künstlerischen Praxis zwar: Proportionslehre, Messung aller Art, Perspektive, Optik und Farbenlehre, kurz alles more geometrico erwerbbare Wissen, nicht aber ein Überblick über die Wurzeln der Kunst in der Vergangenheit. Was Ghiberti in seinen Kommentarien — an Plinius sich anschließend — gegeben, was Butzbach und Scheurl, italienischen Vorbildern nacheifernd, vorgeschwebt haben mag, lag Dürers mathematischer Phantasie fern. Ghiberti verknüpft in den zweiten seiner Kommentarien bewußt seine Arbeit mit den trecentistischen Ahnherren, Dürer in seinen autobiographischen Notizen hat genug mit der

Problematik seines eigenen Schaffens zu tun. Das Sein und Werden, nicht das Gewesen- und Gewordensein erfüllt seine Gedanken. Wie Dürer in einer späten Zeichnung mit dem Finger auf den eigenen nackten Leib deutend die Stelle weist, wo ihm „weh" war, so enthüllt er in seinem intimen Lebensbüchlein ein Stück Seele. Mitten in der Nüchternheit und dem Alltagskleinkram eines Reisekontobuches bricht z. B. elementar sein Gefühl durch in dem Klageruf über Luthers Verschwinden und vermeintlichen Tod. Wie hinter einem zerrissenen Vorhang tritt der Stimmungsmensch Dürer mit dem jähen Auf und Ab der Künstlerseele hervor.

In diesem Rahmen der von geschäftsmäßiger Kühle und kleinbürgerlichster Geldwirtschaft zumeist erfüllten Tagebuchnotizen erscheinen die kunstgeschichtlichen Namen und Tatsachen: für Dürer sicherlich nicht mehr als Erinnerungsstützen an Menschen und Werke, für uns überaus wertvolle Zeugnisse eines frisch, fachmännisch und klug blickenden Malerauges über Kunst und Künstler in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts. Der reisende Nürnberger — sozial zwischen zunftgebundenem Handwerker und innerlich freiem, sich selbst Probleme stellendem Künstler sich bewegend — noch nicht der reisende Virtuose des 17. Jahrhuuderts, grüßt die Kunst in den Lebenden und in den Werken der Toten. In Antwerpen werden Lucas van Leyden und Quentin Massys, in Brüssel Bernaert van Orley, in Brügge Jan Provost besucht. Bernaert van Orley und Patinir sitzen dem deutschen Fachgenossen zu Bildnissen. Dürer sieht die Hauptstücke älterer Malerei: die großen, wie er sagt, die vier gemalten Materien des Rogier van der Weyden in Brüssel, Mabuses Mittelburger Kreuzabnahme, über die Dürer das kritische Urteil fällt, sie sei: „nit so gut in Hauptstreichen als im Gemäl", d. h. die Zeichnung der Köpfe stehe hinter der Farbenbehandlung zurück. Dagegen nennt Dürer die Bilder Rogiers und Hugos van der Goes in Brügge „köstlich". Über die Brügger Madonna Michelangelos findet sich kein Urteil,

wohl aber hat Dürer das wärmste Wort für das Genter Altarwerk der Brüder van Eyck: „ein überköstlich, hoch verständig Gemäl". Bei alledem ist zu beachten, daß Dürer in den Niederlanden als reifer Künstler sah und urteilte und nicht mehr wie einst in Venedig als ein Mann, der sich noch Schüler fühlte. Achtung hat ihm abgerungen das allseitige Können, die hohe Vollendung der Niederländer: Glanz und Feinheit, Charakteristik und goldschmiedmäßige Genauigkeit und Zierlichkeit, Schärfe der Zeichnung und Schönheit des Farbkörpers, wie sie von den Verstorbenen Jan van Eyck, von den Lebenden Quentin Massys besaßen.

Was Dürers Arbeiten, diejenigen autobiographischen Charakters sowohl wie die an die jungen Künstler sich wendenden, von der welschen ausgebreiteten Kunstliteratur unterscheidet, ist der Kampf, den Dürer nicht nur mit Gedanken und Begriffen, sondern mit Wort und Sprache zu führen hatte: seinem schwerflüssigen, formlosen und ungeschmeichelten Oberdeutsch ringt er die Anfänge einer kunstwissenschaftlichen Begriffssprache ab, aus der sich z. B. als lebenskräftig das Wort „Landschaftsmaler" erwiesen hat, das bekanntlich Dürer zuerst auf Patinir angewendet hat.

Das Bächlein der privaten Kunstliteratur rinnt über Dürer hinaus noch eine Strecke weiter; aber immer seichter und trüber wird es. Zwanzig Jahre nach Dürers Tode setzte sich, wiederum in Nürnberg, ein berühmter Rechenmeister, der Begründer der Schönschreibekunst Johann Neudörfer, hin, um in den freien Nachtstunden einer Woche (1547) für einen Freund und Kunstliebhaber Georg Römer seine „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten" aufzuschreiben. Was dieser wackere Kürschnerssohn sich und seinen patrizischen Gönnern zu erzählen wußte, entsprach nicht dem verheißungsvollen Titel. In Wirklichkeit sind es dürftige Notizen über Charaktere und Arbeiten großer Leute wie: Dürer, Adam Kraft, Peter Vischer, Veit Stoß, Michael Wohlgemut, Georg Pencz,

Vergil Solis u. a. m. Zur Probe ein Beispiel aus den Nachrichten über Veit Stoß: „Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig gewest, ist letztlich in seinem Alter erblindet, wurde 95 Jahre alt. Er enthielt sich des Weins und lebte sehr mäßig. Seiner Arbeit findet man viel im Königreich Polen. Er machte dem König in Portugal Adam und Eva lebensgroß von Holz und Farben, solcher Gestalt und Ansehens, daß sich einer, als wären sie lebendig, davor entsetzt." Einen Fortsetzer aus gleichem Geiste fand Neudörfer in Andreas Gulden, der die Notizenreihen bis 1660 führte. Den einzigen namhaften Maler seiner Zeit, den Gulden kennen mußte, den Mann, der mit einem Ruck die Kunstliteratur weiter brachte und aus einem privaten Nachrichtenkram zu einer öffentlichen Angelegenheit von wissenschaftlicher Bedeutung erhob, Joachim von Sandrart, hat Gulden ausgelassen.

4

Im geistigen Haushalt der deutschen Nation zu Beginn des 17. Jahrhunderts spielte die Kunst und das Wissen um sie nur eine bescheidene Rolle. Kein Buch in deutscher Sprache war ausschließlich künstlerischen Gegenständen gewidmet, wohl aber finden sich nicht unwichtige Nachrichten wie Goldadern eingesprengt in das gröbere Gestein der akademischen Handbücher und der Reiseliteratur für junge Leute von Stande, zu deren nicht allzu drückendem geistigem Gepäck auch einige Kenntnisse aus dem Gesamtgebiet der historia artificalis gehörten.

Noch war der erste Kunstgeschichtsschreiber in deutscher Sprache nicht ans Licht getreten, als ein deutscher Geo- und Kartograph, halb Kupferstecher, halb Gelehrter, ein merkwürdiges, aus dem Geiste der Periegese und Polyhistorie geborenes Werk erscheinen ließ. Der Verfasser des Buches hieß Matthias Quadt von Kinckelbach, das Buch: „Teutscher Nation Herrlichkeit" (1609).

Der Lokalpatriotismus eines Neudörfer oder Gulden — dem in Italien so ausgebildeten und als Quelle reicher Kunstliteratur wichtigen Munizipalgefühl vergleichbar — weitet und vertieft sich in diesem Manne aus altem deutschen Adelsgeschlecht zum Gefühl von Würde und Wert der deutschen Nation, und dies kurz vor dem Ausbruch des Riesenkrieges, der fast alles verschlingen sollte, was sich in Deutschland seit den Tagen Dürers an gelehrter, religiöser und künstlerischer, wenn auch mannigfach gefesselter Kultur erhalten hatte. Quadt konnte das Loh Germaniens, seiner Geschichte, Geographie, Wissenschaft und Kunst singen, weil er mehr als Deutschland kannte. Er hatte nach glücklicher Schulzeit in Heidelberg als Goldschmieds- und Kupferstecherlehrling deutsche und niederländische Städte durchwandert, als Seemann nordische Küsten gesehen, sich abenteuermüde in Köln seßhaft gemacht, wo er vielseitig literarisch und kartographisch tätig war und schließlich einen kümmerlichen Lebensabschluß als Kollaborator in Eppingen in der Pfalz gefunden. Dieser vielumhergetriebene, vielbelesene, in Büchern und Ländern gleich heimische Mann kompilierte ein großes erdgeschichtliches Werk, aus dem er als einen Teil und als eine Art Reiseführer für die große Kavalierreise durch das deutsche Paradies sein genanntes Kompendium herausgab. Dem Winterkönig gewidmet, in kräftig anschaulichem Deutsch geschrieben, ist der „teutschen Nation Herrlichkeit" bestimmt, „nicht allein daheim in der Stuben", sondern auf „kleinen Reisen im Schiff und auf dem Wagen für eine lustige und ehrliche Zeitverkürzung" gelesen zu werden. Quadt sicherte sich durch sein Buch den wohlverdienten Platz in der Geschichte der Geographie und auch den Ruhm eines deutschen Quellenschriftstellers zur Geschichte der alten deutschen Kunst. „Teutscher Nation Herrlichkeit" gehörte mit zu jenem Quellenmaterial, das Wackenroder in Fiorillos Göttinger Stube gelesen und fleißig ausgezogen hat, an dessen warmblütigem kunst- und vaterlandsliebenden Ton sich sein romantisch empfängliches Geblüt entzündet haben mag.

Quadt war sich seiner Wissensgrenzen wohl bewußt. Neben irrigen Mitteilungen biographischer Art über Dürer und Holbein, die schon im 18. Jahrhundert zu lebhaften Diskussionen anregten, stehen Notizen, die Stich halten, anschauliche Beschreibungen von Kunstwerken (Ölberg des Speyerer Doms, Dom zu Drontheim) und Anekdoten, die charakterisierende Bedeutung besitzen. Dürer beschämt z. B. auf seiner Reise in die Niederlande die Kölner Ratsherren, die ihn vor ein berühmtes Gemälde, wahrscheinlich einen Lochner, führen, und dem reisenden Künstler das Bild mit den Worten weisen: „Dieser Mann ist allhier im Spital gestorben. Heimlich dem Dürer einen Stich gebende, als was sie arme Phantasten sich mit ihrer Kunst doch dünken ließen, die so ein ärmliches Leben führen müßten." „Ei," sprach Dürer, „dessen mögt ihr euch wohl berühmen, wird euch eine feine Ehre sein, nachzureden einem solchen Mann, durch den ihr einen rühmlichen Namen hättet erwerben können, also verächtlich und elendiglich hin zu weisen." Dies ist eine der Nachrichten, auf die die Romantiker zurückgriffen, um den Wert altdeutscher Bilder den widerstrebenden Klassizisten quellenmäßig nachzuweisen.

Wichtiger als die Folge der „berumbsten Künstner teutscher Nation", zu denen auch die Niederländer gehören, von denen H. Goltzius zu Quadts Freunden zählt, erscheint das Aufblitzen eines wirklichen geschichtlichen Gedankens in der Antithese von Leben und Geist, mit der Quadt den Unterschied im Verhältnis der Dürer-Generation einerseits, der Dürer-Nachfolger andrerseits der Kunst und ihren Problemen gegenüber zu verstehen sucht. Es lebt hier in andern Begriffen derselbe Gegensatz zwischen den mittelalterlich gebundenen und dem befreiten Renaissancekünstler wieder auf, den Dürer mit ‚Brauch' und ‚Kunst' zu bezeichnen pflegte. Schon bei Vergil Solis „begann sich das Leben (Handwerkstradition und Brauch) der Vorfahren allgemach zu verlieren und war der kluge und fliegende Geist (wissenschaftlich begründete, frei um das Problem der Schön-

heit ringende Kunst) darunter gemenget*. Während Jost Ammann dem Leben mehr gefolgt sei als andere seiner Zeitgenossen, ist nach Quadts Meinung Tobias Stimmer dem Geist mehr als dem Leben gefolgt. Das sind Unterscheidungen, die plötzlich einen Einblick in das ästhetische Denken des 17. Jahrhunderts gewähren und in ähnlicher Weise als vorläufig unbenutzte Steine für den Zukunftsbau einer deutschen Kunsttheorie liegen blieben, wie etwa der von Johann Fischart in seinem Lehrgedicht ,die Kunst' zu Ausgang des 16. Jahrhunderts angedeutete Gedanke einer didaktischen Aufgabe der Kunst neben ihrer illusionistischen und über diese hinaus.

5

Man hat sich gewöhnt, das Bild der deutschen Kultur nach dem Dreißigjährigen Kriege wie ein in Schatten ertrinkendes Gemälde zu betrachten. Sicher mit Unrecht! Es gab auch Lichter. Zwar waren trotz Elzheimer und Grimmelshausen das bildnerische und sprachkünstlerische Vermögen ziemlich versandet, in den beiden Künsten aber, die durch ihre abstrakte Formensprache vor Rationalismus und Naturalismus leidlich geschützt waren, in Baukunst und Musik, entfalteten sich schon die Keime jenes überraschenden und dichten Wuchses lebendigster Kräfte, die am Ende des Jahrhunderts Schlüter und Händel, Balthasar Neumann und Sebastian Bach hervorbrachten.

Das geistige Leben der Nation, tief verwundet und lange gelähmt, veräußerlicht und verroht, suchte sich langsam zu erholen. Lag auch die Stärke der Zeit nicht in wirklicher Produktivität, so doch in ihrer Rezeptivität, die ausging auf Neuaneignung des Wissensstoffes durch systematisches und methodisches Arbeiten auf mannigfachen Gebieten, wenn auch System und Methode noch primitiver Art waren. Aus der Schar der polyhistorischen Köpfe, die in der Massenanhäufung ihrer von allen Seiten herbeigeschleppten Kenntnisse das Ziel

sahen, traten heraus: Begründer neuer Wissenschaften, Finder neuer Arbeitsverfahren, Entdecker wissenschaftlichen Neulands. So der erste Professor des Natur- und Völkerrechts und Befreier des wissenschaftlichen Denkens von theologischer Bevormundung, Samuel Pufendorf, ferner Hermann Conring, der Begründer der deutschen Rechtswissenschaft, und der Reformator der Pädagogik, Amos Comenius. In diese Linie der Vorhutnaturen, wenn auch im gehörigen Abstand, gehört der Maler, Kunsttheoretiker, Antiquar und Kunstgeschichtsschreiber Joachim von Sandrart. Ein von Kritik unangekränkeltes Selbstgefühl ließ ihn sich als den Mann des Schicksals betrachten, der nach den „leidigen Kriegsläuften die schlummernde Fräulein Pictura wieder aufweckte, die Nacht zertrieb und ihr den Tag anbrechen machte". Daß er es gewesen sei, der die Kunst in Europa wieder lieben, bewundern, verehren und reichlich belohnen gelehrt habe, war auch die Ansicht anderer Künstler. So nannte S. van Hoogstraaten 1651 Sandrart den größten Maler Deutschlands, und wie eine symbolische Handlung wird es der Künstler und seine Zeit empfunden haben, daß dieser Deutsche 1649 mit seinem Bilde des Nürnberger Friedensbankettes auf dem Trümmerfelde deutscher Kultur „eine neue Sonne" hatte aufgehen lassen.

In dem Maße wie die geistigen Kräfte erstarkten, erwachte auch das nationale Selbstgefühl. Es ließ als eine Form geistigen Zusammenschlusses die „fruchtbringende Gesellschaft" entstehen. Auf dem Grunde des Nationalbewußtseins wagte es Christian Thomasius an einer deutschen Universität, in Leipzig 1687/88, die ersten Vorlesungen in deutscher Sprache zu halten und die erste deutsch geschriebene literarische Zeitschrift „Die Monatsgespräche" herauszugeben. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts brach durch alles à la mode-Wesen und allen Internationalismus gelehrten Dichtens und gelehrten Denkens eine deutsch-patriotische Bewegung sich Bahn, die sich kundtat in der Gründung einer deutschen Oper in Hamburg und ihren

großartigsten Ausdruck fand in den Schriften Leibnizens und in seinen Plänen einer „teutsch gesinnten Gesellschaft". Für diese Gesinnung zeugt auch Sandrarts wissenschaftliche Arbeit. Nationaler Ehrgeiz bildete eine Triebfeder seiner großen Kunstschriftstellerei. Mit Hilfe fremdländischer — italienischer und niederländischer — Vorbilder fand die deutsche Wissenschaft sich wieder zu sich selbst und zur europäischen Gesamtkultur zurück. Sandrart war sich stolz bewußt, die erste in deutscher Sprache geschriebene Einführung in das Gesamtgebiet der Theorie und Praxis bildender Künste samt den Lebensbeschreibungen der Künstler aller Zeiten und aller Völker gegeben zu haben. Was in ihm sich regte, war ein Teil der gleichen Macht, die zu Beginn des Jahrhunderts dem Verfasser der „Teutscher Nation Herrlichkeit" Quadt von Kinckelbach die Feder geführt hatte, wenige Jahrzehnte später in den großen deutschen Barockmeistern schöpferisch wirkte und jene herrlichen Kirchen und Paläste schuf, deren Wesen bei aller Internationalität barocker Formensprache doch so unverwechselbar deutsch ist. Wie stark das Gefühl des Deutschtums in dem Palmenorden-Ritter Sandrart sich regte, beweist doch auch die Widmung des zweiten Hauptteils seiner Teutschen Akademie von 1679 an den Großen Kurfürsten von Brandenburg: „weil mit dergleichen Beschreibung, in Sonderheit unserer teutschen Nation, niemals von selbst erfahrener Hand genugsam Beihilfe geschehen, als habe ich deren zu Ehren und den Kunstliebenden zu Diensten, diese Mühewaltung auf mich nehmen wollen." Sandrart ist dann wie Quadt von Kinckelbach für die Romantiker eine Quelle geworden, aus der sie das Gefühl des Stolzes auf die Größe der nationalen Kunst der Vergangenheit schöpften. Sandrart lieferte Wackenroder, Tieck, den Brüdern Boisserée u. a. die Farben für das romantische Gemälde von der Herrlichkeit, Reinheit und Innigkeit unserer altdeutschen Vorfahren.

Was Sandrart gab, war das Beste, was ein gelehrter Künstler geben konnte: Standeswissenschaft. Sie ging aus von den Be-

dürfnissen der deutschen Künstlerschaft, war geschrieben auf Drängen vornehmer Kunstliebhaber und berechnet für den geistig geschlossenen Kreis der Künstler und Kenner, der virtuosen und kuriosen Herren. Diese sind als Leser gedacht, auf sie ist der Ton und der Inhalt des Buches eingestellt. Wilhelm Heinses Charakteristik des panegyrischen Vasaristiles paßt auch auf Sandrart, den deutschen Vasarinachahmer: „Das ungeheure Lob bei ihm ist Malersprache, wie sie zueinander von ihren Sachen reden." Weder Sandrart noch seinen Lesern wäre je der leiseste Zweifel gekommen, ob einzig ein Künstler befähigt sei, ein Buch über Kunst zu schreiben. „Niemand als ein perfekter Maler kann von der Malerei schreiben." Daß aber überhaupt der Künstler seine Hand nach dem Ehrenkranz des Gelehrten ausstreckt, ist ein bezeichnender Zug für die dem sozialen Aufstieg parallel gehende bewußte Intellektualisierung von Kunst und Künstlern, an der das gelehrte Akademiewesen seinen Hauptanteil hatte. Sandrarts Buch verfolgt nicht nur theoretische Lehrzwecke, es hat nicht bloß didaktische Absichten und historiographische Ziele, sondern es will den deutschen Künstlern ihren Anspruch auf einen Platz in der sozialen Rangordnung sichern, indem aus der Geschichte der Kunst und der Künstler nachgewiesen wird, daß die Ahnen durch ihren Ruhm den Stand geadelt haben, und die Besitzer leutseliger Manieren und höflichen Wesens zu Geld und Lob gekommen sind. Hier spricht der Malerkavalier, der des Grafen Castiglione Buch vom Hofmann kannte und als Lebensbrevier schätzte, der im Ausland, in den Niederlanden, in England und Italien, die großen Herren des Pinsels bewundert, mit Potentaten und Standespersonen verkehrt hatte, den 1653 Ferdinand III. adelte und der sich stolz als Pfalz-Neuburgischer Rat und Herr auf dem adligen Sitz Stockau fühlte. Man hört aber auch den Sohn des vom Kastengeist erfüllten deutschen 17. Jahrhunderts. Nach Zeiten der Formlosigkeit und Formverwilderung ohnegleichen suchte man Form und Ordnung wenigstens in das soziale Leben

zu bringen; auf die Verwischung aller gesellschaftlichen Grenzen im Dreißigjährigen Kriege folgte eine finstere und starre Reaktion: Titel- und Etikettenwesen beherrscht die Zeit, jeder Stand wachte eifersüchtig über die Wahrung seiner Reputation und die Folge davon war: tiefe Verachtung jenen gegenüber, die ihren Etat nicht maintenierten. So versteht man auch, daß Sandrart vom Standpunkte des sozial gehobenen Künstlers darüber klagte, daß Rembrandt, ob er schon kein Verschwender gewesen, doch nicht gewußt habe, seinen Stand zu beobachten, und sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellt: „dannenhero er auch in seiner Arbeit verhindert gewesen." Es ist die Kritik eines Gesellschaftsmannes an einem Sonderling und sozialen Außenseiter, der nicht nur sich selbst, was unbegreiflich, sondern auch in sich, was unverzeihlich ist, den ganzen Künstlerstand geschädigt hat.

Diese vielfarbig schimmernde Kunstwissenschaft Sandrarts hatte eine hervorragend praktische Seite. Sie stellte sich zugleich in den Dienst der sozialen Hebung des Künstlers und in den Dienst der Organisation seiner Bildung. Dem sozialen Emanzipationsstreben der Künstler ging ein geistiger Befreiungsdrang seit den Tagen der Renaissance parallel. Dürer hatte sich in seinen kunsttheoretischen Büchern heiß darum bemüht, an Stelle der mittelalterlichen Werkstattpraxis und Handwerkertradition, die er als den ‚Brauch' bezeichnet, die ‚Kunst' zu setzen, d. h. eine zur Wissenschaft erhobene Arbeitstheorie. Auch Sandrart nennt die Kunst eine Wissenschaft. In dem Ideal einer theoretisch-wissenschaftlichen, künstlerischen Ausbildung, das an die Stelle der alten handwerklichen Erziehung in den Werkstätten der Meister getreten war, liegen die Wurzeln des Akademiegedankens, den Sandrart, der in Venedig und Rom Mitglied von Akademien gewesen war, 1662 in Nürnberg durch seine „Teutsche Akademie" zu verwirklichen unternommen hatte. Zunächst handelt es sich bei diesen Bildungsinstituten, die auf italienischem Boden im 16. Jahrhundert entstanden und sich nach

dem Vorbild der Sprachakademien organisiert hatten, nur um eine lose Künstlervereinigung zum Zweck gemeinsamen Zeichnens nach dem Modell, um Studien in Anatomie und Perspektive, kurz, um kollegial betriebene, wesentlich technische Weiterbildung, dann aber auch um gemeinsames Theoretisieren. Was in dieser Deutschen Akademie gelehrt, gelernt, diskutiert, vorgetragen und erstrebt wurde, floß in den beiden Bänden des gleichbetitelten Werkes wie in ein Sammelbecken der geistigen Interessen der Künstlerwelt zusammen. Ein gewichtiger Ballast an antiquarischer Gelehrsamkeit sollte diesem hochbeladenen Schiffe den für Sandrarts Zeit und Vaterland erstaunlichen wissenschaftlichen Tiefgang sichern; mit lobenswürdigem Eifer habe der edle Sandrart, so drückt sich Wackenroder aus, gern das ganze Gebiet der Kunst mit beiden Händen umfassen wollen.

Das barocke Gebäude der Sandrartschen Akademie ruht auf zwei Pfeilern: auf dem pädagogischen System Sandrarts und auf seinem humanistischen Weltbild. Beides hängt zusammen und ist verwurzelt in dem Begriff der Geschichte, wie er von der Antike gebildet, in der Historiographie der Renaissance und des Manierismus fortwirkt. Dieser Begriff umfaßt nämlich ein zweifaches: das Sicherinnern an die Taten und Helden der Vergangenheit und das Lehren, also die Übermittlung von Lebens- und Kunstweisheit an gegenwärtige und zukünftige Geschlechter. Sandrart lebte in der Zeit der malerischen Genies. Die Mehrzahl von ihnen hat er selbst gekannt: so Rembrandt und Rubens, Guido Reni und Domenichino, Claude Lorrain und Poussin, Pietro da Cortona und Bernini. Kein Mensch, er am wenigsten, zweifelte am Glanz solcher Namen, an der Höhe der Leistungen dieser Männer. Beides aber galt nicht als unerreichbar: Kunst ruht auf Können. Die Leistung schien beschlossen in der souveränen Beherrschung des Technischen. Können aber ist lehr- und lernbar, ein Glaubenssatz des Manierismus seit Armeninis Buch: „De veri precetti della pittura". Wer die Methode und den Fleiß besitzt, der erreicht das Ziel: näm-

lich eine allseitige Korrektheit der Naturnachahmung. Die Überschätzung des Technischen war ein Teil der Erbschaft der Renaissance. Die Überzeugung von einem kontinuierlichen Fortschritt der Technik hatte schon einen entscheidenden Zug der geschichtlichen Gesamtauffassung Vasaris ausgemacht. Wenn jeder folgende den vorhergegangenen im Technischen übertrifft, wenn die Manieren und Mittel immer leichter, souveräner und müheloser erlernt und beherrscht werden, so hat es die Gegenwart, und das war Sandrarts Überzeugung, — herrlich weit gebracht. Und nun die Methode Sandrarts: zwei Wege führen zur Kunst, ein kürzerer über das Kopieren nach Meisterwerken, die schon geläuterte, gesteigerte Natur sind, und ein weiterer über die Arbeit nach dem Modell. Den ersten Weg kann jeder allein beschreiten, für den zweiten bedarf er der Hilfe akademischer Gemeinschaft. Diese pädagogischen Gedanken waren Erbgut der Renaissancepoetik und Ästhetik, ihre bestechende Kraft haben sie bis zu Mengs, ja bis in die Lehrsäle der Akademien des 19. Jahrhunderts sich bewahrt. Sandrarts eigene Erziehung hatte ganz diesem Bildungssystem entsprochen. Mit dem Nachzeichnen von Bilddrucken Dürers, Behams u. a. lernte er früh seine Hand anderen Händen anzupassen, als Schüler mit Meisteraugen zu sehen, und er verlernte, daß ein jeder seine eigene Handschrift hat. Später durchwanderte er die großen Schulen: die Niederlande, wo er zu den Schülern des Honthorst und Rubens zählt, England, dessen Privatsammlungen sich dem Lernenden erschließen, Italien, wo er mit Claude Lorrain römische Landschaften malt, antike Statuen kauft, kopiert und stechen läßt. In Honthorst hatte er einen Meister der Geschwindigkeit und Bravour, der bewunderten facilità, in Dou ein Genie der Genauigkeit und der Langsamkeit kennengelernt. Rubens zog ihn in den Schwarm, der seinem glänzenden adligen Wesen bewundernd und dienend folgte, in Venedig ging ihm vor den Werken Veroneses und Tizians der Begriff der Virtuosität und der heroischen Gestaltung auf. In

den Kirchenbauten Palladios wurde ihm antike Bauweise anschaulich, in deren Wesen ihn vielleicht schon auf englischem Boden der Palladioschüler Inigo Jones eingeführt hatte. Sandrarts Pinsel war auf den Paletten aller europäischen Großmeister zu Hause. Er redete die Sprache der Kulturnationen, wie er die Stilweisen des Nordens und des Südens beherrschte. Er hatte römische Landschaften und niederländische Schützenstücke gemalt, „wohl gleichende Contrafäte und sinnreiche Inventionen". Sandrartsches Eigentum, das von ihm Mitgebrachte und ihm Angeborene, suchte und vermißte keiner. Der Begriff eines persönlichen Stils wurde kaum geahnt. Was man aus den Werken der Künstler ablas, waren Ideen, technische Leistungen oder Eigenschaften, die auf moralischem Felde lagen. So versteht man, wie Sandrarts Ideale sich bilden mußten. Stets verzehrt ihn die Sehnsucht, es andern gleich zu tun, nie ist er zufrieden, er selbst zu sein. Alles, was die Fremde besaß, wollte er nach Deutschland verpflanzen, in dem Wahn, daß Organisation, Fleiß, tugendhafte Lebensweise und humanistische Gelehrsamkeit genügen, um die Arme der Götter herbeizurufen. Seine Akademie ist ein Vorläufer der großen utopischen pädagogischen Gründungen, von denen es in Deutschland im 18. Jahrhundert so viele geben sollte.

Es ist nicht schwer, die Grenzen Sandrarts aufzuzeigen. Gewiß: Methoden kann man lernen, zur Tugend kann man erzogen werden, Genie aber läßt sich nicht beibringen und Phantasie muß man haben. Sandrart bietet als Ersatz für schöpferische Einfälle die „Invention" an: Wissen und Gelehrsamkeit sollen eine strömende Einbildungskraft und wirkliche Originalität vertreten. Ihm freilich mußten sie es, da er die Kraft seines Meisters Rubens, alles, auch die Allegorie, auf seine Adlerschwingen zu nehmen, nicht besaß.

Sandrart übernimmt von seinem kunstwissenschaftlichen Ahnherrn Vasari den unseligen Dualismus ästhetischer Kategorien in Form und Inhalt oder in der Sprache der Zeit: in disegno

und invenzione, wobei als der oberste Begriff der zweite gilt, der den Wert eines Werkes wesentlich bestimmt. Das Genie paßt nun weder in dieses ästhetische, noch in Sandrarts moralisierendes System. Von sich selber ließ er ja in der Beschreibung seines eigenen Lebens lobend hervorheben, daß er nicht so wild von Geist gewesen sei, wie zu seiner Zeit „viele im Brauch gehabt“, und daß er in seinen Werken eine „lobwürdige und ungemeine Sittsamkeit“ habe spüren lassen. Von Sandrart an datiert in der deutschen Künstlerliteratur die Abneigung und das Unverständnis der Ästhetiker gegen den genialen Menschen, den erst die Stürmer und Dränger, nun freilich als den einzig wahrhaften Menschen, wieder zu Ehren gebracht haben. Sandrart haßt „die großen, wilden Phantasien, die durch verkehrtes Leben wilde Würmer im Kopfe zeugen, womit sie dann ihre törichte Einfalt zeigen“. In Sandrarts Lebensbeschreibung Rembrandts kämpft — ähnlich wie bei Rembrandts erstem Biographen Houbraken — die Bewunderung des Fachmannes mit der Abneigung des Menschen, Kavaliers, Gelehrten und Akademikers gegen diesen seinen Antipoden: „Es ist fast zu bewundern, daß da der fürtreffliche Rembrandt von Ryn nur aus dem platten Land und von einem Müller entsprossen, gleichwohl ihm die Natur zu so edler Kunst dergestalt getrieben, daß er durch großen Fleiß, angeborene Inklination und Neigung auf einen so hohen Staffel in der Kunst gelanget. Er machte seinen Anfang zu Amsterdam bei dem berühmten Lastmann und ging ihm, wegen Gütigkeit der Natur, ungesparten Fleißes und allstetiger Übung nichts ab, als daß er Italien und andere Örter, wo die Antiken und Kunsttheorie zu erlernen, nicht besucht, zumal, da er auch nichts, als nur schlecht niederländisch lesen, und also sich durch die Bücher wenig helfen können. Dennoch blieb er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheute sich nicht, wider unsere Kunstregeln als die Anatomia und Maß der menschlichen Gliedmaßen, wider die Perspektiva und den Nutzen der antiken Statuen,

wider Raffeals Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nötigen Akademien zu streiten und denselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einzig und allein an die Natur und keine andern Regeln binden solle, wie er dann auch, nach Erforderung eines Werkes, das Licht oder Schatten und die Umzüge aller Dinge, ob sie schon dem Horizont zuwider, wann sie nur seiner Meinung nach wohl und der Sachen geholfen, gut geheißen." Nicht viel anders hatte sich die „barbarische" Kunst Dürers in dem Kopfe eines Lomazzo gespiegelt.

Sandrarts uns heute so befremdende ästhetische Werturteile sind gegründet auf jene schon erwähnte große, der antiken Staatsauffassung und Poetik geläufige, von den Renaissancehistorikern als tragfähig erprobte Geschichtskonstruktion, die dann von Vasari zuerst auf die Geschichte der bildenden Kunst angewendet, von van Mander, Houbraken und Sandrart mehr oder weniger sklavisch übernommen wurde. Dieser international gewordenen Arbeitshypothese liegt ein halb wissenschaftlicher, halb mythologischer Entwicklungsbegriff zugrunde, der vom Bilde des organischen Wachsens, Blühens und Reifens hergenommen ist. Nachdem das blühende Gewächs der antiken Kunst abgestorben war und das unglückliche Zeitalter der Barbaren — das Mittelalter — auf die goldene Zeit gefolgt war, stellt sich der Gesamtverlauf der neueren Kunstgeschichte dar als eine Wiedergeburt, als rinascimento oder rinascità. Diese Wiedergeburt vollzieht sich für Vasari in drei Stufen. Der erste Zeitraum — die Kindheit einer noch stammelnden Kunst — reicht von Cimabue und Giotto bis zum Schluß des Trecento. Die zweite Phase — das Jünglingsalter der neuen Kunst — umfaßt von Quercia an das Quattrocento. Der Zeitraum der Reife endlich: das Cinquecento, sieht die Kunst von Giorgione an aufwärts bis zur Gipfelgestalt Michelangelos sich entwickeln. Gleich Vasari war auch Sandrart fest davon überzeugt, daß der Kunst in den Großmeistern

Roms, Parmas und Venedigs der Aufstieg zur Vollkommenheit gelungen sei.

Diese Geschichtskonstruktion, die von dem Gedanken eines organischen Wachstums als des Grundprinzips geschichtlichen Werdens beherrscht ist, setzte der Geschichtskenntnis und der Geschichtsschreibung nicht nur Sandrarts, sondern aller seiner Nachfolger, die mit ihm auf dem gleichen Boden humanistischer Weltauffassung standen, bis hin zu Mengs, nach zwei Richtungen Grenzen: einmal verschloß sie den Geschichtsschreibern und Ästhetikern das Verständnis der mittelalterlichen Vorstufen, andrerseits entzog sie ihren ästhetischen Begriffswerkzeugen die nationalen Stilentfaltungen im 17. Jahrhundert und die neuen künstlerischen Probleme der Barockmalerei. Dafür ist Sandrarts Rembrandtbiographie kennzeichnend genug. Aber auch das Urteil dieses Deutschen über gotische Kunst ist noch das eines auf das „decorum", diesen Kernbegriff der Renaissanceästhetik, eingeschworenen Welschen. Der Aufzählung der fünf Säulenordnungen Vignolas schließt Sandrart noch eine sechste an: „Gothica" genannt, „welche von den Alten nach Verlust der Baukunst stets sehr weit abgewichen, weil sie keine richtige Ordnung und Maß beobachtet und den so bald unter das Haupttor, auf welchem die größte Last liegt, kleine schmale Säulen, hingegen in einem Lustgarten zu geringen Portalien zentnerschwere Maststücke setzet. Ja, sie behängt die Säulen mit Weinreben und Weinblättern bald so dick und häufig, als ob ein ganzes Weingebirg darauf gebauet wäre; bald aber so zart und subtil und wenig, als wenn es kleine, ausgeschnittene Kartenblättlein wären. In diesem Irrgarten haben unsere alten Teutschen lang und viel gewallet und solches für eine Zier gehalten: wie dann fast alle alte Gebäude, auch die Fürnehmste mit der gleichen Unordnung erfüllet sind." Im wesentlichen stand diese Ansicht noch hundert Jahre später fest. Im Sinne der Aufklärungsphilosophie charakterisiert auch Kant in den „Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" (1764) das

Mittelalter: „Die Barbaren führten einen gewissen verkehrten Geschmack ein, den man den gothischen nennt und der auf Fratzen auslief". Sulzers Theorie der schönen Künste verbreitete die Gleichung: gotisch-barbarisch zum letzten Male, der junge Goethe gab ihr den Todesstoß. Man darf sich über Sandrarts Verhältnis zur mittelalterlichen Kunst weder durch seine Würdigung der architektonischen Situation des Heidelberger Schlosses, noch durch seine Dürerverehrung täuschen lassen. Die Errichtung eines Dürerdenkmals auf dem Nürnberger Friedhof 1681 war nur eine große romanisierende Geste, die Sandrart dem Maratti nachmachte, der Raphael im Pantheon das Denkmal gebaut hatte.

Sandrarts Teutsche Akademie ist eine wahre literarische Barock-Komposition. Schwer übersehbar in Grundriß und Aufbau, weitschweifig in der Durchführung. Seine inneren Einteilungen durchbricht der Verfasser selbst wiederholt. Sandrarts schriftstellerisches Formgefühl deckt sich mit seiner malerischen Sehweise. Hier wie dort, in Buch und Bild, die starken Helldunkel-Gegensätze, die bewußte Verunklärung der Form, der asymmetrische Bau und der Drang zur Massenbewegung um jeden Preis. Nur schade, daß dem Kolorit des Malers Sandrart, das sich an venezianischen Vorbildern erwärmt hatte, und der Saftigkeit seiner Farbe, die die Niederländer ins Fließen gebracht hatten, kein gleich sinnlicher und durchbluteter Sprechstil antwortet. Ungeschichtlich gedacht und ungerecht wäre es, die schwülstige, ungelenke, mit dem Fett barocker Floskeln und mit französischen und lateinischen Fremdwörtern durchsetzte Sprache Sandrarts zu messen an der gereinigten und erhöhten Kunstsprache, an dem klassischen Deutsch etwa Winckelmanns. Mit Sandrarts Prosa vergleiche man vielmehr den schweren und schwellenden Barockstil deutscher Lyrik mit seinem jähen Lichterwechsel. Als Beispiel diene das Sonett des Gryphius: „Das letzte Gericht":

Auf, Toten, auf! Die Welt verkracht im letzten Brande,
der Sternen Heer vergeht, der Mond ist dunkelrot.
Die Sonn' ohn' allen Schein. Auf, Ihr, die Grab und Kot,
auf, ihr, die Erd' und See und Hölle hielt zum Pfande!

Ihr, die ihr lebt, kommt an: Der Herr, der vor in Schande
sich richten ließ, erscheint, vor ihm lauft Flamm' und Not,
bei ihm steht Majestät, nach ihm folgt Blitz und Tod,
um ihn mehr Cherubim als Sand an Pontus Strande.

Wie lieblich spricht er an, die seine Recht' erkoren,
wie schrecklich donnert er auf diese, die verloren!
Unwiderruflich Wort: Kommt Freunde, Feinde flieht!

Der Himmel schleußt sich auf! O Gott, welch fröhlich Scheiden.
Die Erde reißt entzwei. Welch Weh, welch schrecklich Leiden!
Weh, weh dem, der verdammt; wohl dem, der Jesum sieht!

Für moderne Ansprüche an wissenschaftliche Arbeiten stellt sich Sandrarts Teutsche Akademie dar als eine riesige Kompilation fremden geistigen Gutes, in die hie und da die Ergebnisse eigener Erfahrungen, persönlicher Nachforschung und selbständigen Studiums eingebettet sind. L. Sponsel hat sich der mühsamen Arbeit einer kritischen Untersuchung der Teutschen Akademie auf ihre Quellen hin unterzogen. Nun erst ist es möglich, Sandrarts Werk sozusagen gefahrlos und mit Nutzen zu gebrauchen. Das Ergebnis der Sponselschen Untersuchung ist kurz das folgende: Sandrarts Hauptvorbild ist Vasari, der Verfasser der berühmten, den Typus der Künstlergeschichte schaffenden „Vite". Neben Vasari sind von Italienern benutzt worden: der Codex Barberini des Leonardo in der Abschrift Rafaels du Fresne, le maraviglie des Ridolfi, Serlios regole und Palladios architettura. Von den Quellenschriften der Nichtitaliener hat Sandrart ausgeschrieben: van Manders „Schilderboeck", ferner Abraham Bosses „Traité des manières de graver", das „Guldencabinet" des Cornelis de Bie und im Manuskript: Neudörffers „Nachrichten über Künstler und Werkleute Nürnbergs" sowie die autobiographischen Aufzeichnungen Dürers.

Der erste Teil der Teutschen Akademie gliedert sich in drei Bücher, in denen die theoretisch-ästhetischen Grundlagen der bildenden Künste im Anschluß an die Einleitungen Vasaris behandelt werden. Die Bücher des zweiten Teiles bringen die Künstlerbiographien, gleich denen in van Manders Schilderboek nach Nationen geordnet. Die Betonung der didaktischen Grundlage, die in theoretischen Kapiteln gegeben wird, war bei Vasari, Borghini, van Mander Ehrensache der in den Kreis der Literatur aufstrebenden Malerschriftsteller. Sandrart benutzt seine Quellen fast stets kritiklos, mit wenigen Ausnahmen verschweigt er die Autoren, denn auch sein Schriftstellerverzeichnis umfaßt weder alle von ihm eingesehenen Schriften, noch führt es ausschließlich die von ihm ausgezogene Literatur auf. Vieles ist aus brieflichen Mitteilungen und aus mündlichen Berichten ergänzt.

Es hieße sich einer ganz ungeschichtlichen Betrachtungsweise schuldig machen, wollte man die Arbeitsmethoden Sandrarts vom Standpunkt der modernen kritischen Geschichtsschreibung aus beurteilen und — verwerfen. Der Geschichtsbegriff, den Sandrart von den Humanisten übernahm, schrieb ihm Technik und Ziel vor. Will man für die Verflechtung moralischer und pragmatischer Gesichtspunkte, für die Vermischung von Wahrheit und Dichtung in seinen Lebensbeschreibungen eine passende Analogie haben, so findet man sie nicht in den wissenschaftlichen, sondern in den dichterischen Arbeitsverfahren. Sandrarts Buch verhält sich zur Wirklichkeit des Kunstverlaufs etwa wie ein Geschichtsdrama zur Geschichte. In sorgfältigster Arbeit hat Sponsel Eigenes und Fremdes voneinander geschieden. Aus den von Sandrart selbständig verfaßten Biographien heben wir die folgenden hervor: Ribera, Guido Reni, Bernini, Salvator Rosa, Cranach, Altdorfer, Grünewald, Rubens, Elzheimer, Honthorst, van Dyck. Fast ganz geistiges Eigentum Sandrarts sind die Lebensbeschreibungen von: Dou, Rembrandt, Mieris, van Mander. Nicht weniger interessant als das, was Sandrart

bringt, ist das, was er übergebt. Da er schon 1644 Amsterdam verläßt, fehlen in seinen Viten die Biographien von: Ostade, Wouwerman, Terborch, Jan Steen, Potter, Ruysdael, Pieter de Hooch, Vermeer van Delft, Metsu, Maes, A. van de Velde, Hobbema und Netscher. Für die Kunstgeschichte besitzt der Band der Biographien bleibenden Wert. Wenn Sandrart auch keineswegs das überhaupt erreichbare biographische Material zusammengetragen hat, wenn er auch weit davon entfernt ist vollständige Verzeichnisse der Werke der von ihm behandelten Künstler anzustreben, so bleibt er doch für eine Reihe von altdeutschen Malern, so z. B. für Schongauer, L. Cranach und Grünewald eine der wenigen und deshalb überaus wichtigen Quellen. Je näher die behandelten Künstler seinem eigenen Leben stehen, um so zuverlässiger und auch reicher werden Sandrarts Angaben. An ein paar Beispielen seien seine Gesamtauffassung, die Art der Einzelcharakteristik und die Bildbeschreibung dargelegt.

Neben der Unfähigkeit Sandrarts, die Künstler zu verstehen, die wie Grünewald, Elzheimer und Rembrandt ein „eingezogenes und melancholisches" Leben geführt haben, steht die Begeisterung, mit der er die heiteren und erfolgreichen Naturen schildert. Die Maler hoher Standespersonen, die vernünftigen Hofleute, deren Werke Fleiß, Verstand, Zierlichkeit und Annehmlichkeit auszeichnet, werden gekrönt mit dem Lorbeerkranz höchster Ehren und kommen, wie Honthorst und van Dyck, zu einem „dick gespickten Beutel". Die anderen dagegen vereinsamen, verarmen, und ihre „schwere Weise" macht sie müde, schwerfällig und trübsinnig. Das Gebiet der Künstlerpsychologie wird nur hin und wieder von Sandrart gestreift, so wenn er den Versuch macht, zwischen Landschaftern zu scheiden, die aus dem Gedächtnis arbeiten, und denen, die vor der Natur schaffen, wobei Sandrart als Honthorstschüler durchaus auf Seite der Naturalisten steht. „Also tiefsinnig", heißt es, „verfertigte Elzheimer seine Werke, denn sein Gedächtnis und Verstand war

dergestalt abgerichtet, daß, wenn er nur einige schöne Räume angesehen, vor welchen er oft halbe, ja ganze Tage gesessen oder gelegen, er selbige ihm so fest eingebildet, daß er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig natürlich und ähnlich können nachmalen." Diesem Verfahren gegenüber wird das des Claude Lorrain geschildert, der „viele Werke nach der Natur selbst und nicht aus Imagination und Einbildung" geschaffen habe. „Man lernt aus ihm, wie man eine Landschaft vernünftig ordinieren, den Horizont beobachten, alles dahin verlierend machen, die Koloriten nach Proportion der Weite halten, jedesmal des Tages Zeit oder Stunde erkenntlich vorstellen, alles zusammen in gerechte Harmonie bringen, das vordere Teil stark hervor, das hintere nach Proportion weit hinauslaufend machen können." Im persönlichen Umgang mit Sandrart und bei gemeinsamer Arbeit in der Campagna hatte auch Claude das Verfertigen „nach solchen natürlichen Modeln" schätzen gelernt und erkannt, „daß dieses den wahren Weg zur Vollkommenheit weisete."

Selten nur wird von Sandrart ein Bild beschrieben, d. h. mehr gesagt, als was inhaltlich in ihm gegeben, und technisch an ihm zu loben oder zu tadeln ist. Daß aber Sandrarts Auge sich keineswegs vor malerischen Schönheiten, in Sonderheit der vom 17. Jahrhundert geliebten Nachtszenen bei künstlicher und natürlicher Beleuchtung, verschloß, beweist z. B. die Analyse der Flucht Christi von Elzheimer: „Den durch ein mit Kräutern erfülltes Wässerlein gehenden Esel führet Joseph, welcher in der anderen Hand einen brennenden Span zum Nachtlichte traget, von weitem siehet man die Feldhirten mit ihrem Vieh, bei einem brennenden ins Wasser scheinenden und reflektierenden Feuer, vor ihnen einen dicken Wald, über welchen an dem heiteren Himmel das Gestirn, sonderlich die Jacobsstraße, hinterher aber noch verwunderlicher der klare, volle Mond, als bei dem hinteren Horizont neben den Wolken aufgehend, und seinen Widerschein in das Wasser ganz vollkommen werfend,

abgebildet zu sehen; desgleichen vorhero niemalen gemalt worden." Auch das rein Anekdotische bei Sandrart ist nicht ohne Interesse, da es ein bezeichnendes Licht wirft auf die allgemeinen Kunstanschauungen der Zeit und das Niveau der bürgerlichen Kunstauffassung. So erzählt Sandrart das traurige Schicksal einer Marterszene des Ribera im Besitz des Amsterdamer Patriziers Lukas van Uffel. An den vor Schmerzen verkrümmten Fingern Ixions versah sich Frau Jakoba van Uffel so übel, „daß ihr nächst darauf geborenes Knählein einen eben dergleichen krummen mißförmigen Finger zur Welt gebracht, wodurch dieses Stück bei selbigen guten Famiglia in höchste Verachtung geraten, auch gleich hinaus zum Haus gemußt und ist nachher nach Italien gesandt worden."

Den Beschluß der Biographienreihe macht die Beschreibung des Sandrartschen Lebens und Wirkens, die angeblich von seinen Schülern, in Wirklichkeit wohl von Harsdörfer unter starker Redaktion durch Sandrart selber geschrieben worden ist. Auch diese literarische Monumentalisierung eines lebenden Künstlers ist ein Zeugnis für das an italienischen Vorbildern (Vasari und Condivi) erzogene Selbstgefühl Sandrarts. Dieser Schlußabschnitt ist, vom rein Menschlichen abgesehen, ferner deshalb wichtig, weil er das erste Beispiel einer in deutscher Sprache geschriebenen ausführlichen Künstlerselbstbiographie gibt, die freilich noch in unmethodischem Durcheinander von Bilderschicksalen, Bilderbeschreibungen, Lebens- und Familiennachrichten, aber doch keimhaft schon alle Elemente einer Lebens- und Arbeitsgeschichte enthält, und damit die Form aufstellt, die bis heute ihre Wirkung sich bewahrt hat, weil die Lebendigkeit des Einzelschicksals von unzerstörbarer Anziehungskraft auf die Menschen ist. Die Sandrartsche Lebensbeschreibung geht von Herkunft und Zeitverhältnissen aus, sie nennt die Vorbilder und Lehrer: Elzheimer und Dürer und schildert die Wanderjahre. Der Umfang der im Ausland erworbenen Kunstkenntnisse, wichtige Anregungsquellen werden

erwähnt und der stärkste Eindruck fremder Kunst auf die junge Seele: die Wirkung des Bildes der Ermordung Petri von Tizian in Venedig wird geschildert. Dann kommt die lange Reihe der in den Meisterjahren geschaffenen Werke, die Aufzählung des eigenen Kunstbesitzes, die Schilderung sowohl der Ehrungen, die Sandrart zuteil wurden, als auch des Neides und der Mißgunst seiner Fachgenossen, die doch das Bild des glücklichen Lebens nicht zu trüben vermögen, und die Erzählung der Reiseabenteuer und Künstlerbekanntschaften, typische Erlebnisse der Virtuosen auf Reisen. Schließlich wird der viel herumgetriebene Mann auf deutschem Boden seßhaft und die Geschichte endet mit dem Jahre seiner Übersiedlung nach Nürnberg (1674). In einer pompösen Schlußapotheose läßt Sandrart sich den Lorbeer des Ruhmes auf das Lockenhaupt drücken und im rollenden Barockpathos klingt der erste Band der Teutschen Akademie mit folgenden Sätzen aus:

„Gleichwie nun diese weltberühmte des heiligen römischen Reiches Stadt jederzeit eine Mutter, Herberge und Nährerin der edlen Geister und Kunstliebenden gewesen, also hat sie nun auch diesen großen Mann in ihrem Schoß, welchen Geist- und weltliche, höchste und hohe Potentaten-, Kur- und Fürsten, Prälaten, Grafen und Herren geliebet, geehret und geheget. Die Akademie der Kunstliebenden daselbst hat nun auch an ihm einen fürtrefflichen Vorsteher und lernet aus seinen Discursen, was andere weit über Land und Wasser holen müssen: dahin er auch mit Obbelobter seiner daselbst in Druck gegebenen hohen Schul der Künste löblich abgesehen. Gott wolle diesen edlen Kunstadler in seinem hohen Alter verjüngen und auf seinen Fittichen die Künste noch ferner an die Nachbarschaft der Sternen sich emporschwingen machen."

Die Wirkung des ersten Bandes, vor allem das Interesse, das Sandrarts Mitteilungen über die Kunstschätze Roms bei den deutschen Lesern erregt hatten, veranlaßte ihn, einen zweiten Band folgen zu lassen, der sich im wesentlichen an die Sammler

wendete. Sandrart gibt eine der zeitgenössischen literarischen Paralellen zu den Kunst- und Wunderkammern seiner Tage, in denen Bilder, Statuen, Stiche, Gemmen, Medaillen, Naturalien, Bücher und Instrumente aller Art sich neben und durcheinander finden. Sandrart kennt die Seele des Sammlers, das für diesen typische Verwechseln antiquarischer Gelehrsamkeit mit Kunstkennerschaft, und die weitere Verwechslung des ikonographischen Interesses mit dem ästhetischen Anteil; daher die Rolle, die Allegorik, Mythologie und Symbolik bei ihm wie bei seinem Vorgänger van Mander spielen. Rom als anerkanntes caput mundi sollte in Abbildungen nach Bild- und Bauwerken dem Nordländer sehnsuchtweckend vor Augen gestellt werden. Wenigstens im Geiste mußte der Leser die für den Künstler unerläßliche Italienfahrt antreten können. Italien das klassische Land der Kunst! In dem Gedicht vom Blumenhirten Myrtillus, das der Akademie eingefügt ist, steht die bezeichnende Strophe:

Stehet Rom, der Städte Ruhm
Auf dem Raum der teutschen Erde?
Soll Tarpejens Altertum
Jetzt den Allemannen werden?
Fließt die trübe Tiber ein
In den nicht mehr reinen Rhein?

An den Wandlungen der Anschauungen über die Antike ließen sich die Wandlungen in der Kunstwissenschaft schon allein ablesen. Sandrart hat die Antike für die akademische Fachgelehrsamkeit Deutschlands entdeckt, Christ hat sie in geistigen Besitz genommen, Winckelmann sollte sie zum Ferment deutscher Bildung erheben. Was dort äußerlicher Wissensstoff ist, wird hier innerlichstes Lebensgefühl. Sandrarts Klassizismus ist eine Kopie romanischer Geistigkeit, Winckelmanns Klassizismus eine deutsche Originalleistung.

Der Erfolg der so pomphaft gedruckten, mit Kupferstichen reich ausgestatteten Bände der Akademie Sandrarts entsprach durchaus den Hoffnungen und dem Selbstgefühl ihres Verfassers.

„Es ist“, so sagt Arnold Houbraken in seiner Grooten Schouburgh (1718—20), „ein ruhmwürdiges Werk, welches, abgesehen von den neuen Zusätzen und den zahlreichen Kupferstichen, alleine hinreicht, seinen Namen jenen der denkwürdigen Männer anzureihen.“

Und doch hat Sandrart in der Ruhmeshalle deutscher Kunstforscher nicht Anspruch auf einen Ehrenplatz. Wenn das Zusammentragen von Stoffmengen zur Mehrung und Beglaubigung bereits feststehender, weil von Autoritäten geschaffener Wahrheiten den Gelehrten ausmacht, so besaß Sandrart Gelehrsamkeit, aber Gelehrsamkeit ist nicht gleichbedeutend mit Wissenschaft, sondern nur ein vorwissenschaftlicher Geisteszustand. Wissenschaft beginnt erst mit selbständigem Denken und Schaffen, in der Kunstgeschichtsschreibung hebt sie daher an mit Winckelmann.

II.

BEGRÜNDUNG DER DEUTSCHEN KUNSTWISSENSCHAFT

*

1. JOHANN FRIEDRICH CHRIST

2. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

*

I

In den Jahren 1735—1756 lehrte als „große Zierde" an der Universität Leipzig ein gepflegter, vielgereister, -erfahrener, -belesener Mann, Johann Friedrich Christ. Diese durchaus nicht im Bücherstaub wunderlich und trocken gewordene, sondern harmonisch durchgebildete, geistreiche Natur von aristokratischer Haltung und Lebensweise eröffnet den Reigen der Altertumsforscher und Kunstgeschichtsschreiber des 18. Jahrhunderts. Christ ist Winckelmanns Vorläufer. Und doch werden wir uns nicht verleiten lassen dürfen, den Ruhm, der Begründer der deutschen Kunstwissenschaft gewesen zu sein, von Winckelmann auf Christ zu übertragen. Christs Vorlesungen — in ihnen muß er sein Bestes gegeben haben — die er durch Vorzeigen von Gegenständen aus seinem reich ausgestatteten „Museum" anschaulich zu machen liebte, diese Vorlesungen faßten unter dem Titel „Literatur" oder „Archäologie der Literatur" als einen neuen akademischen Lehrgegenstand zusammen: Inschriften-, Statuen-, Münzkunde, Diplomatik, Geschichte des gedruckten Buches sowie des Kupferstichs u. a. m. Über alle diese Wissensgebiete hat Christ gelesen und geschrieben. Archäologie und Kunstgeschichte wurden von ihm sozusagen noch in eine Windel gewickelt. Winckelmanns Kolumbustat sollte es dann werden, aus dem Knäuel antiquarischer und kunsthistorischer Disziplinen, die sich unter Christs Sammelnamen „de re literaria" versteckt hatten, die „Geschichte der Kunst des Altertums" als Archäologie loszulösen und diese neue Wissenschaft nicht als Literaturgeschichte, sondern als Denkmäler- und Stilgeschichte zu treiben. Und noch nach einer anderen Seite muß von vornherein die Grenze zwischen dem hochtalentierten Christ und seinem genialen Nachfolger Winckelmann gezogen werden: Christs Wissen, seine Kritik, seine von technischen, ästhetischen, historischen, philologischen Standpunkten ausgehenden Forschungen haften am Einzelnen, am Einzelwerk, an Einzelfragen und einzelnen Künstlern. Ihm

fehlt noch durchaus die Einsicht in die Kunst als eine gewordene und gewachsene Gesamtheit von Erscheinungen. Winckelmann erkannte, daß Kunstwerke nicht nur illustrieren und monumentalisieren, sondern Sinn und Wert in sich selbst tragen — und dadurch schuf er sich aus einem Antiquar zu einem Kunsthistoriker um. Christs kunsthistorische Forschungen bleiben dagegen stets ein Stück Altertumswissenschaft.

Wir fragen hier nicht nach den Lorbeeren, die Christ als Professor der Geschichte und Dichtkunst auf philologischen Feldern geerntet hat, sondern einzig nach seiner Bedeutung als Kunstwissenschaftler. In der Geschichte unserer Wissenschaft hat er zunächst einen festen Platz unter den Lexikographen. Seine monographische Studie über Lukas Cranach (in den Fränkischen Acta erudita et curiosa I. Slg. Nürnberg 1726) war eine Probe aus einem geplanten und begonnenen großen Künstlerlexikon, sein wichtigstes kunsthistorisches Buch ist ein Lexikon: die 1747 erschienene „Anzeige und Auslegung der Monogrammatum". Eine „Einleitung in die Geschichte der Malerei nach Nationen und Schulen, besser eingeteilt" (als z. B. die des Sandrart) ist nie zustande gekommen, wie so vieles, was diesem ideenreichen Kopfe als Plan und Einfall entsprang. Christ war der typische Miszellenschreiber, ein Meister dieser Gattung, der zu größeren Büchern nicht kam, sie auch wohl für seine Person ablehnte.

Die vielgeschmähte Hofmeister- und Reisebegleiterbildung deutscher Gelehrter des 18. Jahrhunderts erwies sich in Christs Falle im Bunde mit dem Dilettantismus in den bildenden Künsten als eine Erziehung zum freien, geschmackvollen, eleganten, sinnlich aufgetanen Menschen. Reisen und Sehen, Selbermachen und Sammeln, Sichten und Forschen, Kunstanschauung und Philologie hielten sich hier glücklich die Wage. Christ blieb nämlich Philologe, auch der Kunst gegenüber. Das kennzeichnet seine Methode. Die Vorzüge altgewohnter philologischer Arbeit: Kritik der Quellen, Prüfung von Urbild und

Nachbildern, das Bauen auf richtigen nnd klaren Merkmalen, Urkunden und Beweisen und das Ablehnen von Schlußfolgerungen auf ein bloßes Vermuten hin, alles das zeichnet Christs kunstgeschichtliche Arbeiten aus, gibt ihnen ihre Eigenbedeutung und ihren Wert und läßt Christ als einen der ersten die Wege rein empirischer, kritisch-philologischer Kunstforschung einschlagen, die erst 100 Jahre später von Fiorillo, Rumohr, Waagen, Passavant u. a. wieder betreten werden sollten. Christs Leistung als Kunsthistoriker ist nur eine Teilerscheinung des großen Dienstes, den die Philologie überhaupt durch Ausbildung der Quellenkritik und -interpretation zu bewußt gehandhabter Technik der Geschichtsschreibung geleistet hat. Diese methodische Zucht kam zunächst der Altertumswissenschaft zugute, der sie Winckelmann und Heyne zuführten, und erst nach dem Durchgang durch Kunstdogma und Kunstkonfession, Theorien und Phantasien fand die Kunstgeschichte zum Positivismus der Arbeiten eines Christ wieder zurück.

Christ debütierte mit der Schrift über Cranach, und sein Hauptinteresse blieb der deutschen Kunst. Als die dunkelste und verwirrteste bedurfte sie, so meinte er mit Recht, vorzüglich des Forscherfleißes. Die alten deutschen Meister aus der Nacht der Vergessenheit zu ziehen, war sein Ehrgeiz. Hier war ja noch so gut wie alles zu tun; Christ tat, was in seinen Kräften stand — und tat es in deutscher Sprache. Der Meister eines eleganten und fließenden Latein hat mit der deutschen Sprache ringen müssen, bis er sie sich zu einem gefügigen Werkzeug gelehrten Ausdruckswillens geschaffen hatte. Der stilistische Gegensatz seiner beiden um 21 Jahre auseinanderliegenden Schriften zeigt deutlich den außerordentlichen Fortschritt des deutschen Schriftstellers Christ. Im Cranachartikel noch die mit französischen und lateinischen Fremdwörtern gespickte Modesprache der guten Gesellschaft im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, im Monogrammenlexikon dagegen ein Deutsch, das die „gemeinen Worte unserer Väter und Großväter" wieder

lebendig macht und sich seinem Ideal: dem lutherischen Kern- und Kraftdeutsch nähert.

Als Christ an seine kleine Cranachmonographie ging, war ihm klar, daß er seinen kritisch-besonnenen, überall nach den Quellen fragenden methodischen Standpunkt nach zwei Seiten hin zu verteidigen habe, zunächst gegen diejenigen seiner Landsleute, die „entweder aus Unwissenheit der Kunst oder gefaßtem Vorurteil in der festen Meinung (stehen), daß Lukas Cranach die Teutsche Malerei auf einen so hohen Grad erhoben, daß er über die Beurteilung gesetzt, und zwar mit Bewunderung anzusehen sei". Ihnen gegenüber wagt Christ eine Kritik Cranachscher Werke auf ihre verschiedene Wertigkeit hin, denn er spricht es klar aus, daß man „unter der Güte seiner Sachen, nach der Zeit, wann und zu wes Ende sie gemacht, einen großen Unterschied machen muß". Andere Gegner sah Christ voraus in jenen Kunstfreunden, welche „mit großen Ideen, aus Betrachtung der schönen Sachen in Italien, den Niederlanden oder Frankreich, eingenommen, und mit einem Ekel gegen alles das, was von dem gotischen Wesen bei sich führt, erfüllt werden", und nun alles, „was Cranach gemacht, in Gegeneinanderhaltung ihrer besseren Ideen, gleich anfangs mit verächtlichen Augen" ansehen und sich wundern, wie „ein dergleichen Meister so hohe Reputation erhalten mögen". Ihrer Befangenheit gegenüber arbeitet Christ vorurteilslos die Merkmale des Cranachschen „gout" heraus, der, wie es in einem Schlußurteil heißt, freilich „um ein merkliches gotischer und kleiner als Dürers" sei. Aus eigener Anschauung, Prüfung und Vergleichung Cranachscher Werke wird seinem „Genie" die Stellung in der deutschen Kunst angewiesen. Das führt Christ zu einem Versuch, den Begriff der deutschen Kunst festzustellen und ihren Verlauf erstmals zu periodisieren. „Einen teutschen Künstler nenn ich, welchen ich nicht nur von den französischen und italienischen Malern, sondern auch vornehmlich von den Niederländern unterschieden wissen will, weil

jede dieser Nationen im Malen ihre besonderen Manieren geheget hat. Weil nun diese Manieren ab arte restaurata sich mit der Zeit verändert, so teilt man wieder jede Nation in ihre Kunstperiodos ein. Dieserwegen nenne ich unter den Teutschen, welche zu Ende des XV. und Anfang des XVI. seculi floriert haben bis ohngefähr 1580 die älteren, ferner bis 1680 die mittleren, und endlich von da an bis auf die gegenwärtige Zeit, die neueren teutschen Künstler". Mit diesem in einer Anmerkung versteckten Einteilungsversuch kommt Christ weit über den von ihm oft kritisch zitierten Sandrart hinaus. Daran ändert nichts, daß auch noch Christs kunsthistorisches Gesamtbild ganz beherrscht ist von der italienischen, zuerst von Ghiberti in die Welt gesetzten Cimabuetheorie. Das heißt: „gotisch" nennt er alles, was entstanden ist vom Einfall der Goten bis auf Wiederherstellung der Kunst (ars restaurata), „welche in Italien unter Cimabue, Giotto und Gaddi im XIII., in den Niederlanden unter den beiden van Eyck und einigen unbekannten, zu Ende des XIV., in Teutschland aber, zu Ende des XV. seculi unter Dürer, unserem Lukas und Holbein erfolgt" sei.

Beim Zusammenbringen seiner großen Kupferstichsammlung hatte Christ den mannigfachen Nutzen der Graphik (der „niederen Malerei") für alle historische Beschäftigung mit bildender Kunst erkannt. Jedes Kupferstichstudium setzt voraus die Beschäftigung mit den Maler- und Stechersignaturen, deren erhellender Wert besonders in der noch in Finsternis liegenden deutschen Kunstgeschichte Christ wohl an der Cranacharbeit bereits aufgegangen war. Jahrelang trieb er in leeren Viertelstunden die „unschuldige Zeichendeuterei" und schenkte schließlich 1747 der Forschung das erste brauchbare und musterhaft gearbeitete Monogrammlexikon. Ein Graphikerlexikon hatte schon Justus Siberus 1684 unter dem Titel: „Alchimedon" in Dresden erscheinen lassen. Der Philologe Christ ging streng von den Originalblättern aus, die er von

nachgemachten Blättern, von Kopien und Fälschungen zu scheiden suchte. Im Gegensatz zu den unzuverlässigen Angaben seiner Vorgänger Sandrart, Marolles, Malvasia, Le Comte, Orlandi schied Christ folgerichtig Selbstgesehenes, wirklich Beobachtetes von nur Gehörtem, Gelesenem und von anderen Bemerktem. Hierin wurde er der Vorläufer eines Hagedorn, Heinecken und anderer wahrer Kenner und Sammler des 18. Jahrhunderts. Christ fällt nicht in den typischen Fehler künstlerischer und wissenschaftlicher Dilettanten, in sein jeweiliges Problem blind verliebt zu sein und dessen Bedeutung zu überschätzen. Auch der Zeichendeuterei gegenüber bewahrt er sich die klare Einsicht in die Grenzen des methodischen Wertes der Künstlersignaturen. Er will niemand raten, „daß er allerdings (stets) auf Unterschrift und Zeichen traut und daran hangen soll“. Dieses echt wissenschaftliche Mißtrauen auch dem scheinbar unantastbar Urkundlichen gegenüber läßt ihn in großer gedanklicher Kühnheit höher als die Philologie des Auges die Stilkritik bewerten. Der Kunstkenner soll sich nämlich nicht auf die Signaturen verlassen, sondern „die Werke der Meister aus dem gar deutlichen Unterschied des Geistes, der Regel, des Risses und der Manieren erkennen lernen“. Das war eine Idealforderung — vielleicht hätte Christ ihr genügen können. Für die antike Kunst löste Winckelmann alle Aufgaben, die Christ gestellt hatte.

Winckelmann hat Christs Vorlesungen nicht gehört, ob er seine Schriften kunsthistorischen Inhaltes gekannt hat, wissen wir nicht. Als Winckelmann sich von Rom aus dem Leipziger Gelehrten, von dessen Hand er eine Besprechung seiner Erstlingsschrift wünschte, empfehlen ließ, in der Hoffnung, Christ einmal durch Roms Kunstschätze zu führen, war dieser schon gestorben. Aber sein lebendiger Geist wirkte fort in den Schülern, zu deren größten Heyne und Lessing, die artverwandten hellen Geister, gehört haben. Durch Oeser hat Christs edle und reiche Persönlichkeit noch das erwachende Genie Goethes be-

rührt. Was war es schließlich, das den gelehrten Mann überdauerte? Daß er in Leben und Werken wirklich war, was er sein wollte: ein künstlerisch empfindender Mensch. Den Wert der Empfindung für die „feine und holdselige" Kunst in einer tief rationalistischen Zeit nicht nur gepredigt, sondern wahrhaft vorgelebt zu haben, das war Christs Verdienst: „Wie niemand sich dessen zu schämen hat, wenn er nach dem Maße seiner Erziehung und seines Standes, unkünstlich und ungelehrt ist: also ist, ohne Liebe und Empfindung der Kunst und ohne alle Einsicht in das Annehmliche und Schöne, das in ihren Werken ist, leben und ein Mensch sein wollen, jedermann, auch den Kleinen und Ungelehrten, eine Schande".

2

„Sodann schlummert hier, hoch über dem Adriatischen Meer, zwischen den Akazienbüschen, die Asche desjenigen Mannes, welchem die Kunstgsschichte vor allen anderen den Schlüssel zur vergleichenden Betrachtung, ja ihr Dasein zu verdanken hat."

Mit diesen ergriffenen und ergreifenden Worten gedenkt Jakob Burckhardt in seinem „Cicerone", im Abschnitt über den Dom von Triest, seines großen Vorgängers Winckelmann.

Winckelmann ist trotz Christs Leistung der Begründer der Kunstwissenschaft in Deutschland, er machte aus Stoffsammlung Geschichtsschreibung. Dadurch aber, daß Winckelmann als erster Deutscher Geschichte der Kunst „philosophisch" betrieb, wie das 18. Jahrhundert sich ausdrückte, indem er kunstgeschichtliche Erkenntnisse auf Grundtatsachen geschichtlichen Seins überhaupt zurückführte und die Kunsthistorie in den großen Zusammenhang historischer Wissensgebiete einordnete, hat er mehr getan als ein neues Fach auf die Füße gestellt, er hat für seine Nation Unvergängliches geleistet. Winckelmann gab dem deutschen Geiste ein neues Organ, Kunst zu fühlen, er führte die Welt der Kunst in den Kreis unserer National-

bildung ein und schließlich: durch den Stil seiner Werke erhob er auch an seiner Statt deutsche gelehrte Literatur, deutsche wissenschaftliche Prosa zum Range europäischen Schrifttums. Die „Geschichte der Kunst des Altertums" hat für die deutsche Prosa kaum mindere Bedeutung, wie Klopstocks „Messias" für die deutsche Poesie.

Lebens- und Bildungsgeschichte des 1717 geborenen Mannes wird beherrscht von einem grandiosen Szenen-, Licht-, Stimmungs- und Umgebungswechsel. Dieser große Gegensatz gibt auch dem Justischen Gemälde Winckelmanns und seiner Zeitgenossen die Kontrastwirkung einer dunklen Hälfte: Winckelmann in Deutschland und einer hellen Hälfte: Winckelmann in Italien. Hier Winckelmann in kunstloser oder kunstarmer Umgebung, dort im Mittelpunkt großer Kunst, hier Lehrer und Bibliothekar, dort Präfekt der Altertümer und Kunsthistoriker. Aus Druck, Entbehrung und Unbekanntsein führt die Lebenskurve aufwärts zu Freiheit, Genuß und europäischem Ruhm. Aus theologisch-philologischer Befangenheit befreit sich sein Geist zu Weltbildung. Der Drang, dem Ideal nachzuleben, die fast übermenschliche Kraft, das Sehnsuchtsziel zu erreichen, hat Winckelmann zu einer fast symbolischen Erscheinung werden lassen für deutschen Idealismus und edelsten Bildungstrieb, symbolisch auch für den Mann des dritten Standes, der ans Licht drängt, für den Bürger des 18. Jahrhunderts, der als Gleichberechtigter sich an den Tisch der Fürsten setzt und mit der Waffe des Geistes in die alte ständisch-aristokratische Welt einbricht.

Die ersten Kunsteindrücke empfing Winckelmann in einem provinziellen Winkel mittelalterlich-kirchlicher Kunst. Auf gotischen Backsteinkirchen und Wehrbauten Stendals ruhen die Knabenblicke, durch gotische Chorfenster der Franziskanerkirche fällt das Licht auf seinen Schultisch. In einer sonst kunstlosen Umgebung erlebte er Eindrücke strenger alter Werke, und vielleicht erhielt sein Geist hier schon die Richtung und

den Anstoß, ein Erforscher und Liebhaber von Altertümern und ein Kritiker seiner Gegenwart zu werden.

Zwei Universitätsjahre in Jena und Halle bringen nicht das Aufatmen, sondern ein Versinken in Bücherstaub. Den angehenden Theologen Winckelmann zwang ein Edikt Friedrich Wilhelms I. in Halle zu studieren. Voltaire hatte gesagt, wer die Krone der deutschen Gelehrten sehen wolle, müsse nach Halle gehen, Winckelmann nannte Halle die Stadt der Blinden. Und doch dankte Winckelmann Halle die erste Berührung mit seinem späteren Forschungsgebiet, der griechisch-römischen Altertumswissenschaft. Hier las Johann Heinrich Schulze sein später (1766) als Buch erschienenes Kolleg über griechische und römische Altertümer nach Münzen. Winckelmann hatte es gehört und die ersten Kleinbilder der Götter in die Hand bekommen, deren Verherrlicher vor den Originalen der großen Kunst er werden sollte. Im übrigen erweckte der Besuch der Vorlesungen des Modephilosophen Christian Wolff und des Begründers der ästhetischen Wissenschaft, Alexander Baumgarten, nur Winckelmanns Abneigung gegen die Zunftgelehrten, die wissen, was andere gewußt haben, für die es genug ist, Titel und Indizes von Büchern zu kennen im Gegensatz zu Leuten, die Empfindung haben und denken. Auf der Universität schon nahm er sich vor, einmal für Menschen, die nicht Universitätskenntnisse haben, zu schreiben — er wurde der erste in der Reihe der Professorenverspotter: Lichtenberg—Schopenhauer—Nietzsche.

Die Berührung des Begründers der Kunstgeschichte mit dem Vater der Ästhetik hatte bei Winckelmann nur zur Folge den Abscheu vor den im Zimmer ausgebrüteten metaphysischen Grillen der Weltweisen und die Sehnsucht nach lebendiger Kunstanschauung, als einzig möglicher Rechtfertigung und Quelle aller Kunstschreiberei. Baumgarten und sein Schüler und Nachfolger G. F. Meier systematisierten die Kunst, ohne sie zu kennen, sie trieben Ästhetik, ohne ästhetische Erlebnisse

zu haben und demonstrierten ihre Sätze fast ausschließlich an den redenden Künsten. Winckelmanns Sehnsucht nach Erfahrung und Anschauung statt nach Wissen von Begriffen und Worten, eine Sehnsucht, die die Geisteswissenschaft nicht befriedigen konnte, flüchtete zur Naturwissenschaft. Auf den gleichen Weg wies ihn ein angeborenes starkes Naturgefühl, wie es später in schwärmerischer Verehrung des südlichen Meeres und der großen Naturschauspiele, z. B. des Vesuvausbruchs (1767) zutage trat. Bei Gottfried Sell in Halle, dann bei Georg Ehrhard Hamberger in Jena lernte Winckelmann, was dem Archäologen zustatten kommen sollte, zu scheiden und zu vergleichen, eine Gesamterscheinung zu analysieren, auch das Kleinste zu beachten und das Charakteristische festzuhalten. Den Vorzug naturwissenschaftlicher Erziehung haben viele Kunstforscher am eigenen Leibe erfahren, z. B. hat ihn Anton Springer ausdrücklich bezeugt. Winckelmann — ähnlich darin Goethe — war so verliebt in diese Welt der Sinne, daß er in seinen letzten Lebensjahren sich mit dem Plan trug, nach Abschluß der archäologischen Arbeiten sich der Physik zuzuwenden. „Meine letzten Betrachtungen werden von der Kunst auf die Natur gehen."

Und doch: es darf nicht vergessen werden, daß es der Hallische Kanzler v. Ludewig war, der Winckelmann auf die geschichtliche Bahn wies und damit die für sein Leben entscheidende Richtung gab. In der Bünauschen Bibliothek zu Nötnitz, in der Dresdener Galerie und im Atelier Oesers wird aus Winckelmann, dem märkischen Konrektor und Studenten der Theologie, der zukünftige Historiograph und Kunstkenner. Die Bedeutung Dresdens für seine Bildungsgeschichte kann gar nicht überschätzt werden: es hat ihm zu sich selbst geholfen. Dresden war die erste Kunststadt des Nordens, eine Kolonie Italiens auf sächsischem Boden, die Stadt des Rokoko, für Winckelmann so ein Vorgeschmack Roms, wie später für Wackenroder Halle ein Vorspiel Nürnbergs. In Dresden traten

Kunstwerke an die Stelle der Bücher, Künstler lösten die Professoren ab. Winckelmann lernte hier nicht mehr in Hörsaal und in Büchereien, sondern in Galerie und Atelier, eine neue Art der Erkenntnis wurde ihm zuteil: aus den Dingen und der Anschauung statt aus Begriffen und Worten. Das Gefühl, daß ihm die Augen geöffnet wurden, war so stark, daß Winckelmann, wie Goethe in Rom, da er unter die Maler geriet, glaubte: „Gott und die Natur hätten einen Maler und einen großen Maler aus ihm machen wollen". Er wurde es nicht, denn es gibt keinen Raphael ohne Hände. Was nun diesem literarisch durchtränkten Geist vor Augen trat, waren die Ausläufer französischer und italienischer, festlich-prunk- und prachtvoller Architektur in Hofkirche, Zwinger, Großem Garten und eine Gemäldegalerie, deren Kern die großen Cinquecentisten und Seicentisten bildeten: ein typisches Zeugnis für Fürstengeschmack und Fürstenmacht des 18. Jahrhunderts. Die Sammlung war nicht zusammengebracht, um Kunstgeschichte zu lehren — sie besaß nichts aus der Kunstperiode vor Raphael — sie war für den Genuß des Schönen bestimmt, den man gerade bei den späten Italienern fand. Weder legte man an jedes Bild den Maßstab höchster Originalität, noch ließ man sich durch den Begriff des Eklektizismus schrecken; man kostete gern den aus verschiedenen Blumen gesammelten Honig.

In dieser Fülle sah Winckelmann nur wenig. An der Schönheit der Dresdner Bauten ging er blind vorüber, die Tonkunst großen Stils, in der Hofkirche stets gepflegt, fand sein Ohr nicht, die Schätze des Kolorits bei Niederländern und Italienern rührten sein Auge nicht, ihm fehlte der Sinn für Helldunkel, Handlung, Komposition, Charakteristisches, Ausdruck. Zugänglich war ihm fast ausschließlich der harte Umriß, die schöne Drapierung, die machtvolle Ruhe und die idealisierte Natur.

In Dresden wurde Winckelmann zum Schriftsteller. In Oesers Nachlaß fand sich das Manuskript: „Vom mündlichen Vortrage

der allgemeinen neueren Geschichte." Die hier entwickelten Gedanken sind der Abschied Winckelmanns von der Beschäftigung mit der politischen Geschichtsschreibung und zugleich sein Programm für die Geschichtsauffassung, die den kunstwissenschaftlichen Werken zugrunde gelegt wurde. Die Ursachen für das Steigen und Sinken der Staaten, den großen Kreislauf aller Dinge sucht Winckelmann im Geographischen und Kulturellen (in Handel, Industrie, Wissenschaft und Kunst neben Krieg und Politik). Das „Philosophische" der Geschichtsauffassung Winckelmanns kennzeichnet sich hier schon deutlich durch den universalen Zug. Bekannte antike Gedanken über den Zusammenhang von Kunst mit Klima, Boden und Rasse verbinden sich mit modernen Ideen. Montesquieu war in dieser Richtung auf Vertiefung und Bereicherung der Geschichtsschreibung vorangegangen, indem er in den Staatsgebilden und ihren Lebensformen ein unter natürlichen und geschichtlichen Bedingungen Gewordenes erkannte und so die Grundlagen für eine historische Geographie schuf. Was Winckelmann in der Vorlesung nur skizziert hatte, wendete er an auf die Sonderfrage nach der Entwicklung der Kunst, nach ihrer Vergangenheit, ihrer Gegenwart und Zukunft. Es handelt sich um die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755). Dies Heftchen ist eine Parteischrift, entstanden als leidenschaftlicher Ausdruck aus der Mitte einer Gegnerschaft: es enthält Winckelmanns „Reformationsthesen". Um die Stimmung des Ganzen aus dem Parteistandpunkt der alten und neuen Kunst gegenüber zu verstehen, muß man die geistesgeschichtliche Situation zur Zeit seiner Entstehung begreifen.

Das Buch entsprang dem Zeitgefühl der Ermüdung auf ästhetischem, ethischem, politischem Boden, der Empörung gegen politischen Despotismus des ancien régime und seiner ständischen Gesellschaft, der Stimmung der Auflehnung gegen den auf Deutschland lastenden Druck, den auf geistigem Gebiete

Dogmatik, Zunftgeist, barbarischer Ungeschmack und Gelehrtenenge bedeuteten, auf künstlerischem „die freche Moderne" der letzten Entwicklungsausläufer der Renaissancekunst und -kultur. Winckelmann trat ein in eine schon im Gange begriffene Gegenströmung, er wurde von einer rückläufigen Bewegung ergriffen, um schließlich ihr Führer und Herold zu werden. Die Sehnsucht nach dem Einfachen, Machtvollen, nach der gesunden und guten Kunst ist nur eine Seite jenes Verlangens nach Erneuerung des gesamten Weltbildes. Das Ziel: eine der höchsten Bildungsmöglichkeiten der Menschheit in der Antike wieder zu gewinnen, schien Winckelmann auch mit dem Preis der Absage an die kranke Kunst der Gegenwart nicht zu teuer bezahlt. So verhaßt Winckelmann und seinen Nachfolgern auch Barock und Rokoko waren, in ihren klassizistischen Gedankengängen bauten sie weiter auf der theoretischen Grundlage eines Barockgelehrten. In Belloris „Vite" und seiner „Idea della pittura, scultura ed architettura" begegnet schon die Raphaelbegeisterung, die Vasaris Michelangeloverehrung ablöste; hier findet sich die Ablehnung Berninis und der Hinweis auf die vorbildliche antike Kunst. Winckelmann kam es aber in der Dresdner Schrift nicht darauf an, zu theoretisieren, sondern zu wirken. Dazu waren nötig ein lebendiger Inhalt und eine lebendige Form. Winckelmann wollte in gutem Deutsch nicht für Professoren, sondern für Weltleute schreiben, er legte keinen sonderlichen Wert darauf, von Gelehrten gelesen zu werden. Dieser leidenschaftliche Leser der Montaigne, Larochefoucauld, Addison, Shaftesbury und anderer weltmännischer Schriftsteller konnte zeigen, was er gelernt hatte. Die Mischung mannigfaltigster Elemente in seiner Bildungsgeschichte kam der Lesbarkeit seiner Bücher zugute; es waren fast die ersten deutsch geschriebenen, die von den höchsten Ständen mit Vergnügen gelesen wurden. Die Grundgedanken werden uns im Zusammenhange des Winckelmannschen geschichtlichen Weltbildes beschäftigen; hier einige Andeutungen über den Stil.

Winckelmann legte höchsten Wert auf ihn, sammelte charakteristische Aussprüche, Kritiken, Grundsätze über Stil. Im Gegensatz zur damaligen gelehrten Prosa mit ihrer Unpersönlichkeit, Weitschweifigkeit und Schwerfälligkeit suchte Winckelmann eine „erleuchtete Kürze", wollte er mit halben Worten von der Kunst reden, wie die Maler gewöhnt sind. Er will andeuten, statt auszuführen, reizen statt ermüden. In der Wärme des Tons, der Markigkeit und sentenzenhaften Kürze der Sätze, in Leichtigkeit, Beweglichkeit des Stiles, Durchsichtigkeit des Aufbaues und in der Urbanität des Vortrags, der den beliebten Prunkschmuck gelehrter Zitate meidet, strebt Winckelmann nach dem Umgangston der guten Gesellschaft. Für das Geschliffene wie für das Beschwingte des Tones zwei Beispiele: „die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmeckt. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler". „Seht die Madonna mit einem Gesicht voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur! Das Kind auf ihrem Arm ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint."

Die „Gedanken" und die nachfolgenden Schriften: der anonyme Selbstangriff des „Sendschreibens" und die namentlich gezeichnete Selbstverteidigung der „Erläuterung" (1756) — das Ganze eine literarische Mystifikation im Zeitgeschmack — nehmen bei noch unzureichender Kunsterfahrung die Grundgedanken der schriftstellerischen Zukunft Winckelmanns so sehr vorweg, daß Herder recht hat, der 1781 im deutschen Merkur schrieb: „In diesem Schriftchen liegt, mich dünkt, die ganze Knospe von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrtem Laube und mit Früchten eines bestimmteren

älteren Urteils krönen. Was Winckelmann in Rom sehen wollte und sollte, trug er schon in sich."

Die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung der fünfzig Exemplare der „Gedanken" war: die Beschleunigung des Endes der Rokokowelt. Winckelmann selbst brachte das dem sächsischen Kurfürsten gewidmete Buch eine Pension, die die Übersiedlung nach Rom ermöglichte. Nun kommt er in die Heimat seiner antikischen Seele, wird verpflanzt auf den Boden, dem die reifste Frucht seines Geistes erwachsen sollte: die Geschichte der Kunst des Altertums. Was brachte er an geistiger Ausstattung mit für die großen Aufgaben, die seiner warteten?

Zunächst die Kenntnis antiker, vor allem griechischer Autoren, schon in Stendal und Seehausen erworben, Kunstenthusiasmus und Anfänge der Kunstkennerschaft aus Dresdner Tagen, Quellenstudium der Rechts- und Weltgeschichte aus der Bibliothek zu Nötnitz. Der wichtigste Bildungsbestandteil war wohl die Kenntnis der alten Literatur: sie bedeutete sprachliche Schulung an Schönheit, Logik, Klarheit, Bildlichkeit des Griechischen. Genährt mit edelstem Sprachstoff hatte Winckelmann sich gefeit gegen das Pedantische, Rohe, Abstruse und Abstrakte, Banausische und Provinzielle des gelehrten deutschen Jargons. Am Griechischen lernte er edle Einfalt und stille Größe, erkannte er den Unterschied zwischen antikem Pathos und Esprit des 18. Jahrhunderts. Innerhalb der griechischen Kunstwelt wußte er zu scheiden zwischen dem hohen und schönen Stil bei Äschylos und Sophokles. Winckelmanns Sinnlichkeit erwachte zuerst in der Sprache. Von Wort und Rhythmus, Anschaulichkeit, Kernhaftigkeit, Wucht und Süße des Sprachlichen wurde er unmittelbar berührt, ehe ihm das Auge sich öffnete für sinnliche Werte der bildenden Künste. Die Bildhaftigkeit der homerischen Sprache möchte er am liebsten unmittelbar für die Motivwelt der gestaltenden Künste ausbeuten, darin auf den Pfaden der Bodmer und Breitinger wandelnd, denen sich in den „Diskursen der Mahlern" das Poetische nur vom Grenz-

gebiet der Malerei her erschlossen hatte. Aber das Umgekehrte war für Winckelmann nicht vorhanden: Kolorit und Zeichnung im Gemälde setzte er in seiner „Erläuterung" nicht gleich Rhythmus und Wortklang in der Poesie, sondern gleich Silbenmaß und Wahrheit der Erzählung. Für das Verständnis malerischer Formabsichten fehlte ihm jene feine sinnliche Empfänglichkeit, die er sprachlichen Gebilden gegenüber doch besaß: „Zwei Verse im Homer machen den Druck, die Geschwindigkeit, die verminderte Kraft im Eindringen, die Langsamkeit im Durchfahren und den ungehemmten Fortgang des Pfeils, welchen Pandaros auf Menelaos abschoß, sinnlicher durch den Klang als durch die Worte selbst." Aus dieser Einseitigkeit der Winckelmannschen Sinnlichkeit erklärt sich auch, daß er bei aller Genußfähigkeit und Neigung, sich jedem Eindruck und jeder Stimmung ganz hinzugeben, den „bloß sinnlichen Empfindungen" ein zu enges Herrschaftsgebiet absteckt. Sie „gehen nur bis an die Haut und wirken wenig in den Verstand". Damit verschloß Winckelmann sich die volle ästhetische Würdigung großer Bildgattungen, wie der Landschafts- und Stillebenmalerei, die ja ganz an unsere sinnliche Begabung appellieren. Winckelmann gehört in die Gruppe der nordischen Hellenen, der sinnlich-übersinnlichen Freier um antike Schönheit, die durch Namen wie Carstens und Thorwaldsen bezeichnet wird. Goethes Durchtränktheit mit naiver, antikischer Sinnlichkeit war ihm nicht geschenkt.

Auf Rom hatte sich Winckelmann auch insofern in Dresden unbewußt vorbereitet, als er alles, was ihm an moderner europäischer Kunstliteratur in die Hände fiel, verschlungen hatte. Nichts Wichtiges ist ihm dabei entgangen. Bei flüchtigem Überblick finden wir in Winckelmanns Arbeitszimmer von Italienern die Künstlerbiographien Vasaris, Malvasias, Belloris, die theoretischen Bücher des Alberti, Dolce, Borghini und Baldinucci, die cours de peinture des Roger de Piles und des Dubois Reflexionen über Poesie und Malerei, von englischer Literatur Richardsons Cicerone durch die italienischen Kunstschätze. Als Winckel-

mann in Rom war, sank seine Achtung vor den Büchern über Kunst bedeutend, er sah, daß er nichts wußte, da er doch glaubte, alles gelernt zu haben, er erkannte, daß man erst vor den Altertümern selbst ein Sehender wird, daß Kunstgeschichte sich in erster Linie auf Kunstwerke, in zweiter erst auf literarische Nachrichten gründet. Ein tiefes Glücks- und Freiheitsgefühl ergreift Winckelmann — es ist wie ein großes Aufatmen, nach dreißig Jahren des Elends doch noch mit ungebrochener Schwungkraft die Gefilde der Seligen erreicht zu haben. „Die mir gegönnte Muße ist eine der großen Glückseligkeiten, die mich das gütige Geschick. durch meinen erhabensten Freund und Herrn, in Rom hat finden lassen. Diese selige Muße hat mich instand gesetzt, mich der Betrachtung der Kunst nach meinem Wunsche zu überlassen."

Der große, durch die „Gedanken über die Nachahmung" im wesentlichen vorbereitete Wurf war die „Geschichte der Kunst des Altertums" (1764). Winckelmann war sich bewußt, etwas Außerordentliches zu schreiben, in diesem der Kunst und der Zeit und besonders dem Freunde Mengs geweihten Buche ein wegweisendes Werk zu geben. Zwar hatte die Tätigkeit in der Bünauschen Bibliothek und die Mitarbeit an Bünaus Reichshistorie, das Studium vor allem Voltaires und Montesquieus, Winckelmann gesättigt mit den Kulturbegriffen der Aufklärung, mit ihrer Auffassung vom Wesen der Geschichte und ihn geschult im Ordnen, kritischen Bearbeiten von Stoffmengen und der strengen historiographischen Technik. Trotz alledem aber war es eine grundgeniale Idee, diese Einsichten auf die Welt der Griechen anzuwenden, die Gesamtheit unserer Kenntnisse alter Kunst, die verstreut lagen bei Antiquaren, Philologen, Philosophen, Amateuren, die herausgezogen werden mußten aus Plinius und Pausanias, zu verschmelzen mit der Anschauung und eingehenden stilistischen Vergleichung der Bildwerke römischer Paläste, Villen, Sammlungen, und schließlich all dies geistige Gut zu durchtränken mit einer persönlichen Schönheits-

theorie und darzustellen in Form einer geschichtlichen Erzählung. Die Leistung Winckelmanns ruht nicht allein im Stofflichen seiner Werke, so bedeutend sie in dieser Richtung besonders für ihre Zeit waren. Läge das Verdienst hier, so wären seine Bücher längst bei der gänzlichen Umgestaltung des Stofflichen in der Archäologie vergessen, sie leben aber, und das danken sie ihrem Geist, ihrer Methode ihrer Form. Winckelmann will Geschichtsschreiber und zugleich Ästhetiker der Kunst sein. Das Historische und das Theoretische verschlingt sich in diesem Buche aufs merkwürdigste, es ist ein Lehrgebäude und ist eine Kunstgeschichte, es behandelt die gleiche Materie zweimal in verschiedener Betrachtung. Wenn auch eine Welt Sandrart von Winckelmann trennt, in dessen Hauptwerk man „die Geschichte der Künstler nicht zu suchen (hat), denn sie hat auf die Erkenntnis des Wesens der Kunst wenig Einfluß", so verbindet beide doch noch die aus romanischer Renaissanceästhetik stammende Bevorzugung des Systematischen ihrer Lehrgebäude vor dem Historischen in der Gesamtgliederung der Werke. Der Kern der Lehre war die absolute Norm der Antike. Antik heißt freilich bei Winckelmann griechisch, darin aber, wie er den Vorrang der Griechen begründet, wie er ihre Kunst ableitet und dem „Ursprung, dem Wachstum, der Veränderung und dem Fall" der Künste auf die Spur zu kommen sucht, wie er eine Periodisierung der Stile gibt, offenbaren sich Eigenwuchs und Genialität seines Denkens.

Winckelmann ordnet die Tatsache der Kunst in sehr viel weitere Kreise des Lebens ein, als sie sich vor den Augen der Historiographen der Renaissance und des Barock aufgetan hatten. Winckelmann stellt die Frage nach den Kräften, welche die Verschiedenheit der Stile in der antiken Welt bedingen und findet sie nicht nur in den Verschiedenheiten des Könnens, der Inhalte, der Künstlermoral (wie Sandrart und seine Nachfolger), sondern in den natürlichen und historischen Existenzbedingungen der Völker, in Bodenbeschaffenheit, Klima, Rasse,

Staat, Gesellschaft, Religion. Damit läßt Winckelmann die Kunstgeschichte nicht mehr auf einem Seitenstrang der allgemeinen Geschichte stehen, sondern er verknüpft sie mit dieser auf das allerengste, indem er sie Anteil gewinnen läßt an den allgemeinen historischen Fragestellungen. Und noch ein Weiteres und Wichtigeres: Sandrart und noch J. G. Sulzer in seinem kurzen Begriff aller Wissenschaften (1745) hatten zur Beurteilung der Kunst in der Hand gehabt nur die Wertbegriffe der künstlerischen, individuellen Erfindungsgabe und des persönlichen technischen Könnens, Winckelmann geht von den Künstlern zurück auf die Kunst, von den Schöpfungen auf die geistige Macht, die sie gebildet hat: er führt den Begriff des Stiles und der Stilgeschichte ein und tut damit den entscheidenden Schritt über Sandrart hinaus. Damit ändert sich auch die ganze Tonart. Statt der didaktisch-panegyrischen Methode gibt Winckelmann die historisch-analysierende Betrachtung, von der referierend-pragmatischen sucht er den Weg zur genetischen. Um die Entwicklung des nationalen Stiles zu fassen, verfeinert Winckelmann die wissenschaftlichen Verfahren und schafft er sich neue Hilfsmittel. Er verbindet Urkundenstudium und Denkmäleranschauung, Deutung des Gegenständlichen und Formanalyse, er lernt mit Hilfe ausgedehnter und eindringender Selbstschau Original und Kopie, Fälschungen und Restaurationen zu scheiden; daß dabei die Wertung der persönlichen künstlerischen Leistung hinter der Darstellung des allgemeinen Entwicklungsablaufes zurücktreten mußte, ist selbstverständlich. Didaktische Nebenabsichten und akademische Befangenheiten berühren aber weder das Grundsätzliche noch die Größe seiner Leistung. Auch die Tatsache, daß die neuen Begriffe entwickelt werden an einem verhältnismäßig kleinen Material, ja an einem Traumbild der Antike, wird aufgehoben durch die geniale Intuition Winckelmanns, durch seine Gabe des Zusammensehens und Zusammendenkens von Kunst und Leben. Seine Arbeit hat neue Möglichkeiten des geschichtlichen Ver-

stehens geschaffen. Winckelmann fand den Begriff der organischen Einheit zwischen Kunst und Leben, während nach Hamanns Worten „das Feld der Geschichte ... wie jenes weite Feld (war), das voller Beine lag und siehe, sie waren sehr verdorrt".

Dieses Erwachen eines vertieften geschichtlichen Verständnisses wäre aber nicht denkbar ohne jene enthusiastische Hingabe, ohne das Sicheinfühlen und Sicheindenken Winckelmanns in den Gegenstand wissenschaftlicher Behandlung. Die neue Leidenschaft erschließt erst die Tür zur neuen Wissenschaft. Die Idee der Schönheit, der Winckelmann sein Leben geweiht hatte, durch die seine Person und sein Geschick die allgemeine menschliche Bedeutung erhalten haben, suchte Winckelmann auch im Stil seines Hauptwerkes, er stellte sich die Aufgabe, die Schönheit der Gedanken und der Schreibart aufs Höchste zu treiben. „Die Beschreibung des Apollo wird mir fast die Mühe machen, die ein Heldengedicht erfordert." In der Beschreibung der Statuen des Belvedere hatte Winckelmann die ersten Versuche gemacht, das Problem zu lösen, Anschauliches in Worte, Kunsterlebnis in Kunstbeschreibung zu verwandeln. Diesem zugleich feierlichen und doch lebenswarmen, kräftigen und gleichermaßen zarten, traumhaft idealischen und doch erdennahen Stil dankt Winckelmanns Buch nicht weniger als seiner Methode und der genialen Grundidee, daß es, wie Goethe sagte, „ein Lebendiges ist, für die Lebendigen ... geschrieben". Winckelmann ist der erste deutsche Kunstforscher, der bewußt die Verfahren der Beschreibung ausbildet. Er schafft nicht nur eine neue literarische Form, sondern öffnet neue Wege zum Verständnis des Kunstwerks, er packt es von Seiten, die vor ihm keiner sah, er verschmilzt Sachkenntnis und Formencharakteristik. Vor ihm war die Bildwerkbeschreibung eingestellt wesentlich unter zwei Gesichtspunkten: erstens dem Messen des Werkes an der Natur, zweitens der Deutung des Sachgehaltes. Will man sich die Leistung Winckelmanns klar-

machen, so lese man hintereinander eine Beschreibung des literarisch doch hervorragenden und die gesamte europäische Literatur über Kunst bis zu Winckelmann beherrschenden Vasari, z. B. die von Leonardos „Mona Lisa", als Beispiel für das Befangensein in den Forderungen illusionistischer Kunst, man lese ferner — um für die Inhaltserklärung eine gute Probe zu haben — die Beschreibung, die Rubens von seinem berühmten Bilde: „Der Krieg" gibt und schließlich Winckelmanns Analyse des Herkulestorso im Belvedere.

Vasari: „Wer da sehen wollte, bis zu welchem Grade Kunst die Natur nachzuahmen imstande ist, konnte es leicht an diesem Bilde lernen; denn da waren alle jene Feinheiten wiedergegeben, die sich mit Subtilität machen lassen. Die Augen hatten jenen Glanz und zugleich jene Feuchtigkeit, die man jederzeit in der Natur beobachten kann; rund herum sah man die bläulichen Schimmer und die Härchen, welche ohne die größte Feinheit sich nicht wiedergeben lassen. Die Augenbrauen konnten nicht natürlicher sein, denn er hatte wiedergegeben, wie das Haar aus der Haut herauswächst, hier dichter dort spärlicher und wie es sich nach den Poren der Haut legt. Die Nase, mit feinen, rosigen Öffnungen, war wie belebt. Der Mund, mit leiser Öffnung und den durch das Rot der Lippen verbundenen Mundwinkeln, und das Inkarnat des Gesichtes schien nicht mehr Malerei, sondern wirkliches Fleisch. In der Halsgrube sah man beim genauen Betrachten den Pulsschlag. ..."

Rubens: „Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus ... verlassen hat und mit dem Schilde und dem blutbefleckten Schwert den Völkern ein großes Unheil drohend einherschreitet; er kümmert sich dabei wenig um Venus, seine Gebieterin, die sich von ihren Liebesgöttern und Amoren begleitet, vergebens bemüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Von der anderen Seite aber wird Mars von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand schwingt, einhergezogen. Dabei Ungeheuer, welche die Pest

und die Hungersnot, die untrennbaren Genossen des Krieges bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestürzt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht des Krieges unvereinbare Harmonie bedeutet, ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kinde im Arm, welche andeutet, daß die Fruchtbarkeit, die Erzeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg behindert werden, der alles zerstört und vernichtet...."

Winckelmann: „Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite (des Torso) zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er vollbringen wollte, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der anderen verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jener und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen... Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der, nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel, auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben, welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstaunen setzt. Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhange in gesenkte Täler verlieren, die hier sich

schmälern und dort sich erweitern, so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäander krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle offenbar werden."

Winckelmann geht in seinen Beschreibungen von der Wirkung des Kunstwerkes auf den Beschauer aus, die er tiefer und genauer zergliedert, dank eigener Kunstempfindlichkeit, als seine Vorgänger. Er sucht mit Worten das den Eindruck Bestimmende herauszuholen, die Einzelheiten nach dem Grade ihrer Wichtigkeit geordnet, folgen zu lassen und den künstlerischen Absichten bis ins Traktament (die Technik) zu folgen. Diese eigene und bahnbrechende Art des kunsthistorischen Denkens und Schreibens hat Winckelmann zusammenhängend nicht auf das Gebiet neuerer Kunstgeschichte übertragen. Daß er eine Entdeckernatur war, hat er gewußt, schreibt er doch einmal: „Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt." Aber er dachte bei solchen stolzen Worten nur an seine Leistung als Überwinder der betagten antiquarischen Gelehrsamkeit und archäologischen Unmethodik. Über die neuere Kunst urteilte Winckelmann nicht aus der kühlen Ferne des Historikers, sondern aus dem heißen Nahkampf des Parteimannes. Er sah die Kunst seiner Zeit vorwiegend kritisch an. In seiner Stellung zu ihr lassen sich zwei Stufen unterscheiden: zunächst die Dresdner Zeit, hier scheint ihm alles, was die Gegenwart hervorbringt und was nach Raphael geleistet ist, die Zeichen des Verfalls an der Stirn zu tragen und die Minderwertigkeit des Rokoko zu erweisen. In Rom suchte er dann die neueren Kunstwerke als Vergleichsobjekte den alten gegenüberzustellen. Die Kritik Winckelmanns bezieht sich zunächst auf die Form. Das schöne Gleichgewicht zwischen dem Mageren und dem Fleischigen, zwischen „schwülstiger Aus-

dehnung des Fleisches" und „ausgehungertem Kontur" ist verloren. Der „große Rubens (von kleineren zu schweigen) ist weit entfernt von dem griechischen Umrisse der Körper." Das Antike, quellfrisch Lebendige im Rubenswerke sah Winckelmann nicht. Ein gewöhnlicher Realismus beherrscht die Absichten der Künstler. Er führt nicht zu griechischen, sondern zu holländischen Formen und Figuren. Beweis: etwa Caravaggio und Jordaens, die zur Gattung niederer Geister gehören, weil sie die Natur malten, wie sie sie fanden. In der Bildhauerei signalisiert die illusionistische Wiedergabe aller Zufälligkeiten, z. B. der Hautfalten an gedrückten Körperteilen, und der „gar zu sinnlich gemachten Grübchen" den Verfall. Dazu kommt die Maßlosigkeit im Ausdruck, „das freche Feuer", das ungewöhnliche Stellungen und Handlungen begleitet. Bernini ist für Winckelmann der Antichrist, der große Kunstverderber, gegen den sich eigentlich alles Geschütz Winckelmanns richtet. Talent und Geist werden ihm nicht abgesprochen, wohl aber die Grazie und die Achtung vor den antikischen, kanonischen Gesetzen. Die Linie des griechischen Profils hat Bernini „in seinem größten Flor nicht kennen wollen, weil er sie in der gemeinen Natur, welche nur allein sein Vorwurf gewesen, nicht gefunden". Das dritte Verfallsmerkmal ist die Verbrauchtheit der Stoffe, daher die Gedankenleerheit der Gemälde. Als Heilmittel empfiehlt Winckelmann wie vor ihm die Renaissanceästhetiker, die Allegorie, die alles Mythologische umfaßt, eine Fundgrube für gebildete Maler. Aus der Masse der geistlosen Maler, die immer wieder die Geschichte der Heiligen und die Verwandlungen Ovids zu Gegenständen wählen, ragt Rubens durch die unerschöpfliche Fruchtbarkeit seines Geistes hervor, er ist „reich bis zur Verschwendung", er hat „gedichtet wie Homer". In diesem Satze seiner Erläuterung stellt Winckelmann als erster die beiden zusammen, die J. Burckhardt die größten Erzähler nannte, welche unser alter Erdball bis heute getragen hat.

Je tiefer Winckelmann in die Welt des Altertums mit Geist und Seele untertauchte, um so kühler und ablehnender wurde sein Verhältnis zur neueren Kunst. „Die Kunst der Neueren war ihm ein versiegeltes Buch" lautet die herbe Kritik A. W. Schlegels. Ihn verfolgt die Frage, die er einmal vor Werken der beliebten Maler van der Werff und Denner aufwirft: „was aber würde das Altertum sagen?" So kam es, daß Winckelmann, auf den die Werke der Uffizien und des Pitti keinen tiefen Eindruck gemacht hatten, in Rom sogar bedauert, aus Gefälligkeit einigen neueren Künstlern einige Vorzüge eingeräumt zu haben. Er ladet die moderne Malerei vor seinen Richterstuhl, um ihre Leistungen, ihre Entwicklungsstadien, Ursprung, Fortgang, Wachstum, mit der antiken Kunst zu vergleichen. Daß die Entwicklung der neueren Malerei ein Spiegelbild der antiken Kunst sei, war ein Stück der großen von Vasari bis Bellori gültigen Geschichtskonstruktion. Winckelmann nahm den Gedanken auf — auch darin ein Erbe italienischer Historiographen. Da aber Winckelmanns Kenntnisse sehr beschränkt waren und er sich auf römische Handzeichnungssammlungen angewiesen sah, um sich einen Überblick über den Verlauf der neueren Kunst zu verschaffen, sind auch die Ergebnisse fragwürdig und in Bruchstücke zerfallend. Das Ziel kennt Winckelmann schon, ehe er die Untersuchung beginnt, es ist: der „deutliche Begriff von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten". Aus seinen Parallelen zwischen alten und neuen Entwicklungsstufen einige Beispiele: die Zeichnung des Mittelalters war einfach und ideal, wie die ägyptische, alt-etrurische, alt-hellenische. Die Wiederbelebung der Kunst unter Julius II. und Leo X. gleicht ihrer Erhebung unter Perikles. In Raphael, dessen bisher noch von niemand erkannte Vorzüglichkeit ins rechte Licht gesetzt zu haben, Winckelmann für einen Hauptvorzug seiner „Gedanken" hielt, in Raphaels Kunst wird die Antike neu geboren. Das war ja einer der Trümpfe, den die mit Belloris Beschreibung der vatikanischen Stanzen aufgekommene Raphael-

verehrung gegen die Michelangelo-Apotheose Vasaris ausgespielt hatte. Der unabgesetzte Federstrich Raphaelischer Handzeichnungen gleicht den Figuren kampanischer Gefäße. Leonardo und Andrea del Sarto arbeiten wie die antiken Künstler voller Unschuld und Grazie. Die Grazie Leonardos verhält sich zu der Correggios wie Praxiteles zu Apelles, aber es fehlen die hohen Ideen. Einzig zu Michelangelo gibt es keine Analogie in der griechischen Kunst; denn der Vergleich seiner Zeichnung mit dem archaischen Stil wird kaum von Winckelmann selbst als überzeugend betrachtet worden sein. Winckelmann wußte mit dem Genie, ja schon mit dem eigenwilligen Original, nichts anzufangen. Das Genie als seelischer Sonderwert war für Winckelmann ebensowenig entdeckt, wie für Sandrart. Rembrandt und Michelangelo, ja auch Dürer und Leonardo, fügen sich nicht in Winckelmanns Kreise, und Rubens läßt er nur passieren als den „genialen Dichter des Pinsels". Als die Raphaelsche Schule, welche nur wie eine Morgenröte hervorkam, aufhörte, „verließen die Künstler das Altertum und gingen, wie vorher geschehen war, ihrem eigenen Dünkel nach". Durch die beiden Zuccari hob das Verderbnis an, das dauerte, bis den Eclectici der bolognesischen Schule die Augen wieder aufgingen und sie nun die Reinheit der Alten und Raphaels mit dem Wissen des Michelangelo, dem Reichtum der venezianischen Schule, sonderlich des Paolo Veronese, und der Fröhlichkeit des Pinsels bei Correggio zu verbinden suchten. Auch diese Theorie — Mengs und Winckelmann gemeinsam — taucht schon in Albanis Briefen an Bellori auf.

Wer den Kern der Winckelmannschen Ästhetik fassen und seine Urteile über neuere Kunst gerecht beurteilen will, muß bedenken, daß Winckelmann von der Literatur her zur Kunst kam. Nach Goethes Urteil ist es schwer, ja fast unmöglich, von Poesie und Rhetorik zu den bildenden Künsten überzugehen, weil zwischen ihnen eine ungeheuere Kluft liegt, über welche uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt. Winckel-

mann ist die Überbrückung nie ganz gelungen. Das wird einem klar, wenn man die Schrift liest, an deren Inhalt ihm unendlich viel gelegen war, die von der „Allegorie". Winckelmanns Vorliebe für die Allegorie ist nicht eine Marotte, nicht ein Schönheitsfehler in dem glänzenden Bilde seiner Geistigkeit. Diese Neigung entspricht vielmehr ganz natürlich seinen ästhetischen Grundsätzen wie seiner geistesgeschichtlichen Ahnenreihe. Schon in den „Gedanken" hatte es geheißen: „Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht sinnlich sind, diese sind ihr höchstes Ziel." „Der Pinsel, den der Maler führt, soll in Verstand getunkt sein" usw. In dieser Forderung steckt die tiefe, ja leidenschaftliche Sehnsucht eines Sohnes der sinnenfrohen Rokokozeit nach gehaltvollen Kunstwerken. Schönheit, Grazie, Formvollendung der nachbarocken Kunst abzusprechen, so blind war Winckelmann keineswegs, aber Gehalt, Bedeutung, Ernst vermißte er an ihr. Das Vermögen, Bedeutendes auszudenken, nennt Winckelmann „Verstand". Wer so argumentierte und forderte, mußte auch den Weg weisen, denn der Maler, der weiter denkt als seine Palette reicht, wünscht einen gewissen Gedankenvorrat zu haben, eine Ikonologie; dieses Ideenmagazin nennt Winckelmann „Allegorie". Alles, was durch Bilder und Zeichen angedeutet wird, kurz alles Symbolische, ist für Winckelmann allegorisch. Aus seiner riesigen römischen Denkmälerkenntnis und seinen Literaturauszügen gab Winckelmann eine Übersicht des Sinn- und Beziehungsreichen, bei denen der Kenner denken und der bloße Liebhaber zu denken lernen sollte. Er erfand, wie A. W. Schlegel bemerkte, eine neue Hieroglyphenschrift. Trotzdem Winckelmann von der Allegorie „Einfalt", d. h. Eindeutigkeit verlangt, schlägt er selbst allegorische Begriffseinkleidungen vor, die jedem Nichtantiquarius völlig unverständlich sein müssen, z. B. der Begriff des neuen Jahres soll allegorisch durch eine Figur dargestellt werden, welche einen großen Nagel in einen Tempel einschlägt, denn der römische Prätor schlug zu Beginn jedes Jahres den „clavus

annalis" ein. Die Kunst soll mit allegorischem Geiste durchsetzt werden bis hinein ins Kunstgewerbe. Die Allegorie, das regte der Dresdner Winckelmann schon an, könnte eine Gelehrsamkeit an die Hand geben, auch die kleinsten Verzierungen dem Orte gemäß zu machen, wo sie stehen und so die Rokokoschnörkel und das Muschelwerk durch Bedeutend-Sinnbildliches zu verdrängen. Ein Herkules mit einer Hydra von Eisen ist eine Anspielung auf die harte Arbeit, die er zu leisten hatte. Gleich dem Künstler sei auch der Beschauer überall auf der Gedankenjagd. In einem Unterricht zur Empfindung des Schönen, wie ihn gebildete junge Leute erhalten sollen, gehört hinein das Aufmerken auf allegorische Züge: z. B. auf den lechzenden Hirsch am Wasser als Sinnbild der Brunst des Jupiters im Jo-Bilde Correggios. Carstens hat später gezeigt, in welche Sackgassen eine solche Lehre die Kunst locken kann, als er sich sogar unterfing, die Kantischen Kategorien „Raum" und „Zeit" allegorisch darzustellen.

Es liegt uns fern, die Grenzen Winckelmanns zu verkennen oder die erkannten Schranken seines Geistes zu verschweigen. Mit seinen weitgespannten Theorien die in einer Zeit des erschöpften künstlerischen Empfindens formuliert wurden — Goethe hat eine gesetzliche Beziehung zwischen Theorie und sinkender Schöpferkraft erkannt — ist Winckelmann nicht nur der Vater der deutschen Kunstbildung, sondern auch der europäischen Bildungskunst geworden. Es hat lange gedauert, bis an die Stelle der Lehre vom Ideal wieder die Lehre von der Natürlichkeit trat, bis Begriff und Gedanke durch sinnliche Empfindung und Instinkt, abgeleitete Schönheit durch elementare Ausdruckskraft verdrängt wurden. Winckelmann und seine Nachfolger maßen Wert oder Unwert einer künstlerischen Form an ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten, als kanonisch empfundenen Stilwelt, wir haben als Kriterium nur die künstlerische Wertigkeit, und diese kann nicht restlos auf Begriffe abgezogen, sondern sie muß unmittelbar erlebt werden.

Und doch bleibt Winckelmann. Seine Person ist größer als seine Lehre; er hat seine Ideale nicht nur gepredigt, sondern vorgelebt, und die Gestalt des Stendaler Schustersohnes, den sein Dämon sicher auf die Höhen des Lebens führte, bis ihn der Mordstahl eines Buben jäh aus dem Glanze riß, ist in ihrer edlen Einfalt und stillen Größe, in ihrer Verkettung von Glück, Schicksal und Willen ewig erzieherisch im höchsten Sinne. Diese tief ethische Bedeutung Winckelmanns schwebte Goethe vor, wenn er 1827 zu Eckermann äußerte: „Er (Winckelmann) ist dem Kolumbus ähnlich, als er die Neue Welt zwar noch nicht entdeckt hatte, aber sie doch schon ahnungsvoll im Sinne trug. Man lernt nicht, wenn man ihn liest, aber man wird etwas."

III.

MALER-ÄSTHETIK

*

1. ADAM FRIEDRICH OESER / 2. ANTON RAPHAEL MENGS
3. CHRISTIAN LUDWIG VON HAGEDORN
4. SALOMON GESSNER / 5. HEINRICH FÜSSLI D. J.

*

I

Winckelmann hat keine Schule hinterlassen. Es hat, wie er richtig voraussagte, fast hundert Jahre gedauert, bis wieder ein Deutscher — Karl Schnaase — den Gedanken einer entwicklungsgeschichtlichen Kunstforschung auf kulturphilosophischer Grundlage aufnahm. Nun freilich als Sohn einer anderen Zeit in einem ganz anderen Geiste und aus der Einfühlung in eine andere Welt. Was die Antike für Winckelmann bedeutete, war für Schnaase das Mittelalter.

Das Erbe Winckelmanns traten zunächst Künstler an. Kunstgeschichtliche Forschung wird aus den Bibliotheken und Museen der Gelehrten verpflanzt in die Werkstätten der Maler.

Einige dieser schreibenden Maler gehören dem Winckelmann menschlich nahestehenden Künstlerkreise an. Es sind jene Mittelspersonen, deren Belehrung Winckelmann nach Goethes Urteil bedurft hatte zur Beurteilung von Kunstwerken, zu denen ihn die Freude des Genusses bereits hingezogen hatte. Den Reigen führt Adam Friedrich Oeser. Wir kennen seine Kunstansichten im wesentlichen aus den Werken und Berichten seiner Schüler: Seume, Goethe, Winckelmann. Oeser hat keine Bücher geschrieben. Er begnügte sich damit, andere zu Büchern anzuregen. Originelle Köpfe zu entdecken, darin lag seine originelle Leistung. Nicht seine Bilder, sondern die Jünger seiner Ideen haben den Namen des Mannes unvergeßlich gemacht, den Rumohr in den italienischen Forschungen überscharf den grauenhaftesten, leichenähnlichsten aller Manieristen nannte. Oeser war eine merkwürdige Natur: faul mit den Händen und beweglich mit den Gedanken. Motiverfinder, aber kein Techniker. Er verband die Sinnlichkeit des Wiener Akademikers mit der Idealität eines hellen Sachsen. Ohne Gefühl für künstlerische Qualität besaß er jenen feinen Instinkt für schlummernde menschliche Größe, der ihn zum eben so glücklichen wie gefährlichen Lehrer Goethes in Leipzig und Winckelmanns in Dresden machte. Gefährlich war Oeser, weil

er, der begeisterte Allegoriker, die in jungen Literaten ohnehin lebendige Neigung zu gedanklich literarischer Kunstauffassung großzog auf Kosten der naiven, sinnlichen Empfänglichkeit, gefährlich war er ferner, weil er im Vagen, im Nebulismus, im Oberflächlichen, im Abgeleiteten der Gedanken wie der Formen plätscherte, allem Harten, Eindringlichen, Quellhaften und Ursprünglichen aus dem Wege ging, gefährlich, weil er Technik einer Kunst lehrte, ohne sie selbst in den Fingerspitzen zu haben, gefährlich schließlich auch, weil er als Lehrer genialer Dilettanten in bequemer Vielgeschäftigkeit nicht die hingebende Arbeit an einer Sache kannte, die doch allein den Künstler vom Dilettanten scheidet.

Andrerseits nützte er seinen Schülern, denn er tat ihnen wahrhaft die Augen auf. Er hat den ungefähr gleichalterigen Winckelmann auf die Sixtinische Madonna wie auf die Dresdner Herkulanerinnen hingewiesen. In Winckelmanns Jugendschrift, die in Oesers Hause geschrieben wurde, verbanden sich Gedanken beider über die Nachahmung der griechischen Werke. Denn das war ein Programmpunkt, den Oeser aus seiner Freundschaft mit dem österreichischen Bildhauer und Antikenfreund Rafael Donner übernommen hatte. Während der Leipziger Akademiepapst den werdenden Literaten anleitete, im Zeichnen seine durch die viele Kopfarbeit steif gewordene Phantasie wieder gelenkig zu machen, erzählte er ihm von seinem einstigen Lehrer Daniel Gran, und Winckelmann setzte gläubig das ihm unbekannte Wiener Deckenbild Grans auf eine Stufe mit der ihm ebenso unbekannten Luxembourg-Galerie des Rubens, weil es von Allegorie strotzte, also dem Verstande zu tun gab. Wenn Winckelmann in seiner Jugendschrift so kühn den Rokokogeschmack und die Rokokoornamente angriff, so leistete er seinem Lehrer, der an der Überwindung des Rokoko in Sachsen regsten Anteil hatte, wertvolle Sekundantendienste. Und sollte nicht auch die viel zitierte Formel von der edlen Einfalt und stillen Größe letzten Endes auf Ateliergespräche

mit Oeser zurückgehen? Berichtet doch Goethe, Oeser habe gelehrt, das Ideal der Schönheit sei Einfalt und Stille — es war ja überhaupt das Ideal dieser liebenswürdigen, sanften und naiven Naturen. Mehr noch: man darf den moralischen Unterton solcher ästhetischen Parole nicht überhören: wenn Stille statt des Lärmes, Ruhe statt der barocken Bewegtheit gefordert wurden, so war darin einbegriffen das ethische Postulat der Wahrheit gegenüber der Illusion, wie es deutlich anklingt in Winckelmanns und Mengsens Opposition gegen den Grenzverwischer zwischen Sein und Schein, den Deckenmaler Andrea Pozzo.

Was Oeser in Dresden für den anhebenden Winckelmann war, das wurde Mengs in Rom für den reifen Gelehrten. Die Bedeutung des Anton Raphael Mengs erschöpft sich aber nicht in der Mittlerrolle, sein Ehrgeiz und auch seine Leistungen gingen weiter. Er war Maler, Ästhetiker und Kunsthistoriker; seine Schriften enthalten ein eigentümliches Gemisch aus malerischen Erfahrungen, ästhetischen Dogmen und geschichtlichen Kenntnissen. Sein Ziel — und das Ziel der theoretisierenden Maler und weltmännisch gebildeten Laien überhaupt — war keineswegs ein rein kunstwissenschaftliches, sondern ein kunstpädagogisches. Die Überschätzung des Rationalen führte jeden Denkenden dazu, persönliche Erfahrungen in die Form absoluter Gesetze zu kleiden und als begehrten Artikel auf den Markt dieser nach Regeln, Mustern, Idealen und Normen so begierigen Welt des 18. Jahrhunderts zu bringen.

2

In dem böhmischen Städtchen Außig stand die Wiege des Anton Raphael Mengs, der seine Gedenktafel im Pantheon zu Rom fand. Die Lebens- und Bildungsgeschichte dieses Malers gleicht in manchem der seines Freundes Winckelmann. Auch bei Mengs die Anspannung aller geistigen Energien schon in der Jugend und der endliche Sieg des Willens, die Härte und

Rauheit eines Knabenschicksals, das weicheren Zeiten schrecklich erscheinen muß; auch in seinem Leben der Religionswechsel, um die Bahn frei zu bekommen, und schließlich die gleichen Schauplätze und Bildungsstätten: Dresden und Rom.

Mengs machte das Martyrium durch, Sohn und Schüler eines von der Zeitkrankheit des pädagogischen Wahnsinns und zudem von Familienehrgeiz besessenen Vaters zu sein. Ismael, der Dresdener Hofmaler, den nur gutes Bier und gute Musik weich stimmten, hatte zur Erziehungsmaxime jenes: „Er soll und muß!" Der Sohn sollte und mußte, wie die lebensprogrammatische Wahl der Vornamen vorschrieb, Allegri und Santi in einer Person werden. Es ist bekannt, wie ihn der Vater — die Zeichenkreide in der einen Hand, in der anderen die Ochsenpeitsche — unbarmherzig diesem Ziel zutrieb. Ismaels Methode blieb nicht erfolglos: er erzog sich einen großen Künstler. Aber dieser Anton Raphael, der als Knabe mit seinen Geschwistern nur des Nachts an Luft und Mondlicht geführt, als Jüngling bei Wasser und Brot in Raphaels Vatikanischen Sälen eingeschlossen worden war, behielt etwas nachtvogelartig Scheues und jene Neigung zu jähen Stimmungsumschlägen, die für Wunderkinder kennzeichnend ist.

Das Charakterbild des Mengs ist reich an Widersprüchen. Er lebte und malte — wie einer seiner Biographen sagt — „als Philosoph und für Philosophen". Als es aber ans Sterben ging, da wurde der Philosoph ein Opfer von Aberglauben und italienischer Quacksalberei. Er vereinigte in sich den geistigen Hochmut des „sächsischen Apelles" und die zur zweiten Natur gewordene Devotion des spanischen Hofmalers. Die Malerei des Mengs ist die unmusikalischste von der Welt — er aber glaubte fest, Corellische Melodien in Bildern wiedergeben zu können. Wenn der junge Mengs in der Dresdener Galerie sich an den Tizian, Carracci und Guido satt gesehen, pflegte er ganz verliebt endlich hinzugehen, um den Correggio zu küssen und „gleichsam ihm ins Ohr zu sagen: Du allein gefällst mir".

Alles in allem, im Starken wie im Schwachen, der typische deutsche Bildungskünstler und zugleich der unverfälschte internationale Hofmaler des 18. Jahrhunderts, nur in diesem denkbar, so wie Sandrart, der deutsche Malerkavalier, nur im 17., Leibl in seiner menschlichen und künstlerischen Vorurteilslosigkeit und Einsamkeit nur im 19. Jahrhundert vorzustellen sind.

Als Mengs lebte, überstrahlte sein Ruhm weit das malerische Genie seiner Tage: Tiepolo. Er wirkte faszinierend auf die Literaten der gebildeten Welt, auf keinen tiefer als auf Winckelmann, den größten unter ihnen. Für Winckelmann wurde Mengs ein Führer zur Kunst, Fortsetzer Oesers, zugleich aber mehr als Oeser. Winckelmann hat es wiederholt ausgesprochen: „Ich machte Freundschaft mit Herrn Mengs, dem größten Maler, der seit zweihundert Jahren in der Welt gewesen ist. Diese Bekanntschaft ist mein größtes Glück in Rom." — „Tiepolo macht mehr in einem Tag, als Mengs in einer Woche, aber jenes ist gesehen und vergesen, dieses bleibt ewig." Bei solchen Worten schwebte Winckelmann das römische Meisterstück Mengsens vor: die Decke in der Villa Albani mit dem Parnaß, Apollo und den Musen (1761), in der er, und nicht er allein, den Inbegriff aller Schönheiten der Alten wiederfand: „Selbst Raphael würde den Kopf neigen." „Der Apollo des Guido Reni auf dem Deckenbild der Villa Rospigliosi ist neben dem des Mengs wie der Knecht gegen dessen Herrn." In der Tat: was sich mit Gehalt, Geschmack, Bildung und Begeisterung machen ließ, hatte Mengs in diesem Bilde erreicht. Auf Augen, die von den taumelnden Deckenkunststücken der barocken Perspektiviker überreizt waren, mußte dies Bild wie kühler Balsam wirken. Durch den Manieristenlärm klang es wie die sanfte Melodie Raphaelischer Kunst. Die nächste Generation hatte freilich schon ein Organ für das Abgeleitete dieser Gestalten. „Er ist nie recht mit ihnen eins geworden," urteilte Heinse, „und vor lauter Fleiß an toten Formeln und eigener Weisheit ward er der Existenz der anderen

und dessen, was sie individuell regt und bewegt, nicht recht inne."

Mengs und Winckelmann, Maler und Forscher, trafen sich in der gemeinsamen Liebe zur antiken Kunst. Sie tauschten geistige Güter aus: Winckelmann gab aus dem Schatze seiner antiquarischen Belesenheit und seiner Sprachkunst, Mengs steuerte die Ergebnisse eines scharfen Künstlerauges und eines gleich scharfen Kunstverstandes bei. Den nämlich besaß er, wenn auch Casanova ihn während des Malens „in göttlichem Enthusiasmus" hatte Gedanken über die Kunst diktieren hören. So wuchs der Plan einer gemeinsamen Arbeit „vom Geschmack der griechischen Künstler", so plante man ein Doppelstudium der Altertümer von Herculaneum, so kamen schließlich zustande jene von Justi wiedergefundenen Beschreibungen der Statuen im Hof des Belvedere, das treue Spiegelbild römischer Kunstgespräche, bei denen es fast unmöglich ist, die „Einsichten des Herrn Mengs", deren Winckelmann sich bediente, von den Einfällen und philologischen Beiträgen des letzten zu scheiden. Wie sich schon in dem Gewebe der „Gedanken über die Nachahmung" eigene und fremde Fäden, Winckelmannsches und Oesersches Eigentum, verschlungen hatten, so verschmolzen hier die Ideen der Freunde. Gemeinsam pflanzten sie den Keim zur Kunstgeschichte des Altertums und bereiteten damit einen Umschwung der gesamten Kunstforschung vor.

Wenn Winckelmann in Mengs den „Erneuerer der Kunst" sah, auf den die deutsche Nation stolz zu sein habe, so wähnte auch Mengs sich zur Rolle eines Praeceptor germaniae berufen. Er war ja nicht umsonst der Sohn eines zuchtmeisterlichen Vaters und das Kind einer in pädagogischen Ideen befangenen Zeit. Mengs glaubte fest, daß sich die Kunst ebenso wie Staat und Gesellschaft von Grund aus neu aufbauen ließe durch den, der den Zauberstab der Methode in der Hand hielte. Methode hieß auf seinem Gebiete: die Schüler „mit der reinsten Milch der Kunst zu nähren", nämlich mit den vollkommensten Werken

der großen Meister. Das Schlimme dabei war, daß alle diese schönen Theorien nicht einer starken, schöpferischen neuen Kunst folgten, sondern sie überhaupt erst ins Leben rufen wollten. Erst waren die Begriffe da, dann sollte die Kunst folgen, die zu ihnen paßte.

„Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei", die Mengs ursprünglich nur für sich selbst aufgeschrieben hatte, gab er 1762, auf Drängen Winckelmanns, aber noch vor dessen Hauptwerk, heraus. Die Absicht war, für deutsche Maler, Lehrer und Schüler einer Akademie zunächst, „zu erleuchten, was die Schönheit sei, den Geschmack zu erklären und durch die Exempel der großen Meister deutlicher zu machen". Winckelmann, der ästhetische Glaubensgenosse des Verfassers, war von Widmung und Inhalt entzückt, er fand dieses Werkchen neben anderen „so gewichtig wie ein Pfund Blei gegen ein Säckchen Wolle". Wer es heute neben die „Gedanken" Winckelmanns legt, wird es langweilig und unanschaulich finden, weil es an Beispielen arm und überdies schlecht geschrieben ist. Mengs beherrschte fünf lebende Sprachen, infolgedessen war er in keiner wirklich zu Hause, und Heinse hatte recht, Mengs die Gabe „zu schreiben" rundweg abzusprechen: „Es fehlt ihm die Rundung, sich richtig verständlich zu machen." Diese Erstlingsarbeit blieb die einzige, die Mengs in deutscher Sprache erscheinen ließ. Ihre geistige Ahnentafel weist aber nach Italien, das seit Jahrhunderten eine Fülle technischer, theoretischer und biographischer Kunstbücher hervorgebracht hatte. In seinem geistigen Klima sind die Früchte des Mengsischen Denkens wie die Winckelmanns gereift.

In eigentümlicher Mischung finden sich hier Elemente des Neuplatonismus und der Ästhetik Baumgartens zusammen: Ateliererfahrung, Schwärmerei und der rationalistische Wahn, jede Wirkungsrechnung nachrechnen zu können. Vollkommenheit kommt in der Natur nirgends zur Erscheinung, sie ist allein bei Gott, aber ihr sichtlicher Begriff ist die Schönheit. Sie bildet

das Ziel der Kunst, die in der Darstellung des Schönen die Natur zu übertreffen vermag. Im wählenden, d. h. im hinweglassenden und anordnenden Geschmack besitzt der Künstler das Organ, mit dessen Hilfe seine Kunst zur vollkommenen Schönheit zu gelangen vermag. Mengs gab in diesem Büchlein ein neues Testament des Eklektizismus, dessen Wurzeln bis tief in das 16. Jahrhundert zurückreichen, den von Italienern Vasari und die Carracci, von Deutschen Sandrart, auf französisch Batteux, auf englisch nicht lange nach Mengs Reynolds in ähnlichen Gedankengängen gepredigt hatten. Sie alle, die das Wesen der Kunst nur vom Begriff der Schönheit her ableiten wollten, versperrten sich dadurch von vornherein den Weg zum Verständnis jeder charaktervollen und ausdrucksstarken Kunst. Aus diesen ästhetischen Systemen waren die Dissonanzen als Kunstmittel verbannt, in ihnen fand sich kein Platz für das Wilde, das Groteske, das Über- und Untermenschliche. Einer der großen Gefühlsströme rauschte an den Predigern der Vollkommenheit vorüber. Die erste Erschütterung erhielt dieses Ideengebäude in der Sturm- und Drangzeit, zum Zusammenstürzen brachten es die Romantiker und ihr über sie hinausgewachsener Schüler C. Fr. v. Rumohr.

Der Kern der Lehre des Mengs war der Satz: Sichtliche Vollkommenheit ist nur bei den Alten, — also ahmt sie nach! Im Grunde das Gleiche, was schon Winckelmann gesagt hatte — und also auch der gleiche Grundirrtum! Es kann gar nichts geben, was weniger antikisch wäre, als eine solche nachahmende Kunst. Je näher sich die beiden Freunde der antiken Kunst glaubten, um so ferner standen sie ihr. Die Kunst des Mengs und seiner Nachfolger hat ja zur Genüge bewiesen, daß sich der antike Geist der künstlerischen Praxis entzog, eben weil er von der Theorie so leidenschaftlich gefordert wurde. Das einzige, was sich auf diesem Wege gewinnen ließ und was auch gewonnen wurde, war ein vertieftes ästhetisches Verhältnis zum Altertum. Der Geschichtswissenschaft und der klassischen

deutschen Dichtung kam zugute, was den bildenden Künsten durch die Wirksamkeit Winckelmanns und Mengsens verloren ging.

Bei Mengs nichts von dem polemischen Ton gegen die Rokokokunst, nichts von der Revolutionsstimmung, die der Jugendschrift Winckelmanns ihren Reiz gibt. Erregung ist abgedämpft zu priesterlicher Salbung, ein Parteiprogramm verhärtet zu einem Unfehlbarkeitsdogma. „Neben seiner eigenen Meinung ließ er keine andere aufkommen", erzählte der junge deutsche Maler Johann Christian von Mannlich, der Mengs in Italien kennen lernte.

Wenn nun die Werke der Griechen, dieser Seligen, „obschon durch die Menschlichkeit verringert, nach der Vollkommenheit schmecken", wie der Wein, mit Wasser vermischt, allezeit den Geschmack des Weines behält, so sind die Neueren nur groß in dieser oder jener Sonderqualität. Jeder Meister herrscht nur in einer Provinz des weiten Reiches der Schönheit. Raphael nannte den Ausdruck, Correggio die Grazie, Tizian das Kolorit sein eigen. Der eine ist in diesem bedeutend, der andere in jenem, jeder aber nur in seinem Teile. So bleibt uns Epigonen nichts übrig, als das Gute von jedem zu nehmen und es zum Idealschönen zu verschmelzen. Kunst ist Extraktion und Addition. Das ist Geist und Lehre der Eclectici, vereinfacht zum Glauben an die heilige Dreieinigkeit: Raphael, Tizian, Correggio. Aus dem Strom der Entwicklung löste Mengs — und darin ist er der wahre Nachfahre der humanistischen Geschichtsauffassung — „Phönixperioden" der Kunst und Sonntagskinder der Geschichte heraus. Das Prinzip der Wahl entnahm er seiner dogmatisch gefärbten Hausästhetik. Er war stolz darauf, geschrieben zu haben, „wie ein Meister zu seinen Schülern redet".

Ein Maler von europäischem Ruhm und Gesichtskreis starrt in seiner ersten kunstwissenschaftlichen Schrift sozusagen fasziniert auf drei Meister der italienischen Renaissance. Das erscheint nicht gerade als eine Leistung von Bedeutung. Wer

aber Mengs nicht ungerecht beurteilen will, muß die Bände seiner „Hinterlassenen Schriften" vornehmen. Der Kunsthistoriker steckt in dem Verfasser des „Schreibens an Herrn Anton Pons", den „Bemerkungen aus dem Leben und Werken des Anton Allegri, mit dem Zunamen Correggio" sowie den „Betrachtungen über den Wert des Correggio".

Daß Mengs etwas kunstgeschichtlich Neues wollte und sich auch befähigt fühlte, es zu geben, geht klar aus der Entstehungsgeschichte der letztgenannten beiden Aufsätze hervor. Sie entsprangen dem Gefühl der Opposition gegen die Künstlerbiographen und dem Mißfallen an der rein pragmatischen Geschichtsschreibung Vasaris. Mengs warf den Vitenschreibern vor, von vielen anderen Dingen zu reden, nur nicht von Wert und Wesen der Kunst. Also Mengs ist auf das gleiche aus, was Winckelmann in seiner Vorrede zur Geschichte der Kunst des Altertums als unterscheidendes Merkmal zwischen sich und den anderen Antiquaren hervorgehoben hatte, dasselbe auch, was Wölfflin über hundert Jahre später in seiner „Klassischen Kunst" wieder als Ziel der Kunstforschung gegenüber der vorwiegend historisch-biographischen Betrachtungsweise seiner Zeit angekündigt hat. Den Anekdoten und dem panegyrischen Tone Vasaris wollte Mengs als Beispiel der Anwendung neuer kunsthistoriographischer Grundsätze seinen Correggio-Aufsatz entgegensetzen.

Entspricht nun die Leistung den von Mengs selbst hochgespannten Erwartungen? Die Berichtigung Vasaris beschränkt sich und mußte sich, da der Maler keinerlei Quellenstudien unternahm, beschränken auf das Weglassen anekdotischen Beiwerks und im Positiven auf einige vorsichtig tastende Bemerkungen zur Psychologie des Correggio, der — ganz im Sinne der alten Künstler-Standeswissenschaft — als gelehrter und sozial hochstehender Maler erwiesen werden sollte. Die interessanteste Ergänzung zu Vasari war aber Mengsens Versuch, einen Romaufenthalt Correggios glaubhaft zu machen. Mengs

wünschte, daß sein Held in Rom gewesen sei, da er selbst als Klassizist und Deutsch-Römer sich nicht anders die Größe eines Künstlers erklären konnte, als gewachsen auf dem römischen Boden und unter der Einwirkung römischer Kunst. Was Mengs wollte, daß geschehen sei, versuchte er, da die historischen Belege fehlten, mit Hilfe eines Indizienbeweises festzustellen. Der Übergang Correggios von der trockenen zur vollendeten Manier war eine stilgeschichtliche Tatsache. Wo konnte aber eine solche Wandlung sich vollzogen haben, wenn nicht in Rom, und war es nicht dort Raphael und Michelangelo unter dem Einfluß der Antike ebenso gegangen?

Was Mengs gab, wurde demnach nicht ein geschichtlich treues Porträt des Correggio, sondern ein Wunschbildnis. Den Hauptteil der Arbeit nehmen Beschreibungen der nach Aufbewahrungsorten sorgfältig geordneten Gemälde Correggios ein. In diesen Bildanalysen gehen die Lust des „denkenden" Künstlers am Allegorischen und die Freude des augenbegabten Malers an koloristischen Feinheiten, das Dichterische und das Technische eine merkwürdige Ehe ein. Man fühlt weniger den angestrebten Fortschritt über Vasari hinaus, als vielmehr ein Zurückbleiben hinter ihm. Dort, bei dem Aretiner: das Leben, bunt, warm, mannigfaltig, gewiß auch geschwätzig vorgetragen — aber eben doch aus der Nähe gesehenes Leben, — hier bei dem Deutsch-Römer: eine kalte, lebensferne und schulmeisterliche Würdigung großer Kunst aus der Epigonenperspektive.

Der Wortschatz des Mengs ist beschränkt. Unter der abgegriffenen Münze lobender und tadelnder Bemerkungen fällt nur selten ein frisch geprägtes Beiwort auf. Es berührt wie eine Erholung, wenn einmal vom Labyrinth der Formen eines Körperteiles geredet wird, oder von einem Kleide, das „brennend rot, gleichsam wie mit Lack überzogen" ist. Nur bei dem Glanzstück der Kunst Correggios, bei der Dresdener „Nacht", wird eine Analyse des formalen Bildaufbaus versucht. Hier spürt man den erfahrenen Maler, der die Regie des „grandiösen" Fach-

genossen zu würdigen weiß. „Von weitem sind einige Hirten, die man kaum unterscheiden kann, und zwischen diesen und der Madonna steht der heilige Joseph im Begriff, den Esel hervorzuziehen, dessen Figur den Platz geräumlicher macht, indem man dadurch die Entfernung gewahr wird, die von da aus bis zur Jungfrau, und auf der anderen Seite bis zu den Hirten sich befindet." Als literarische Leistungen stehen die Bildbeschreibungen des Mengs tief unter denen Winckelmanns. Fehlt ihnen doch das Blühende, Enthusiastische der Interpretation, andrerseits ist auch Mengsens Kunstverstand nicht stark und organisiert genug, um für das Temperament Ersatz zu bieten.

Neues bietet Mengs erst in dem zweiten Aufsatz, über den „Wert" des Correggio. Hier galt es, den Stil des Malers zu fassen. In dem „Zusammenfluß" verschiedener Teilvortrefflichkeiten, wie sie Michelangelo, Tizian und Raphael besessen haben, zum Äußersten menschlicher Vollkommenheit glaubt Mengs seiner habhaft zu werden: Correggio verbindet Grazie mit Grandiosität, Zierlichkeit und Wahrheit. Er ist der Meister des Helldunkels, der goldenen Mittelstraße zwischen stark und schwach, eingeschränkt und weitläufig. In solchen und ähnlichen Formeln fühlt man die Mühe, die es Mengs gekostet hat, ein so verwickeltes seelisches Gebilde, wie die künstlerische Eigenart Correggios, auf Begriffe abzuziehen.

In diesem Zusammenhange taucht nun auch unter den Mitteln zur Charakterisierung der Formensprache die Theorie auf von der Wellenlinie als der vorzugsweisen Linie der Grazie. „Indem er die geraden Linien hinwegließ, so wählte er fast in allen Fällen rechts und links die krummen Linien, dergleichen der Buchstabe S bildet." Mit anderen Worten: Mengs sucht den Schlüssel zum Formengeheimnis der Alten wie des Correggio in einer Linienfamilie. Wie bezeichnend für diesen Vorläufer der Linienhelden und Kartonheroen! Auch Winckelmann glaubte ja ein ähnliches Gesetz gefunden zu haben: die Linie, die „die Schönheit beschreibt, ist elliptisch", vereinigt sie doch

das Individuelle mit dem Gesetzmäßigen; gegenüber der starren Kreislinie ist sie variabel, mathematisch faßbar bleibt sie neben zügellosen krummen Linien. Diese Lehren waren alt. Schon Lomazzo hatte eine forma serpentinata gefordert, die den spitzwinkeligen und geraden Linien nach den Schönheitslehren der italienischen Manieristen vorzuziehen ist. Dann — um 1700 — war in Frankreich Parent für seine „Inflexions douces et lentes" eingetreten, und von Hogarth war ein halbes Jahrhundert später in der „Analysis of beauty" aus dem Prinzip des Wohlgefallens an der Verwicklung (als einer höheren Ordnung der Mannigfaltigkeit) die Nutzanwendung gezogen worden: die schönste Linie sei die „waving line". Die im Tier-, Menschen- und Pflanzenreich nachweisbare Wellen- oder Schlangenlinie soll „das Auge vermittelst ihrer nach verschiedenen Seiten hin gewandten und gewundenen Formen angenehm durch ihre stetig zusammenhängende Mannigfaltigkeit" leiten. Sie gefällt, weil die Bewegung des auffassenden Organes als angenehm empfunden wird. Diese Formel ist ja nun nichts anderes als eine Kanonisierung der typischen Linien, die Barock- und Rokokogeschmack beherrschten. Traten Winckelmann und Mengs für diese Linien ein, so taten sie es, ohne zu fühlen, daß sie keineswegs eine Linie der klassischen Antike, sondern eine Barocklinie sich zum Maßstab für Schönheit und Grazie erwählten. So tief verstrickt waren beide in die Sehgewöhnung einer Zeit, die sie leidenschaftlich zu befehden und zu überwinden glaubten.

Die Ansätze einer primitiven genetischen Betrachtungsweise Mengsens zeigen sich nun darin, daß er die italienische Malerei in dem „Phänomen" Correggio gipfeln läßt: Correggio der „Mittag" der Kunst. Bis zu ihm hin war die Malerei in beständigem Wachstum — seit Correggio kommt sie immer mehr in Verfall. Rettung ist nur bei einem Genie, „das die Schönheiten des Antiken, des Raphael, Correggio und Tizian, mit der Wahrheit der Natur zu verbinden" weiß. Mengs wollte Geschichte geben und wandte sich doch von einer ganzen Hemisphäre der

Kunst ab, von jener, auf der Dürer und Rembrandt, Michelangelo und Rubens hausen. „Bilder von Rubens konnte er nicht betrachten, ohne dabei einen gewissen Abscheu zu empfinden“, berichtete Mannlich. „Viele wollten Dürer nachahmen“, heißt es einmal bei Mengs, „welcher, wenn er in Italien geboren wäre, seinen Geschmack sehr gebildet hätte; allein weder er noch seine Nachfolger konnten sich von der Barbarei losreißen.“ Wem kommen hier nicht die ganz verwandt klingenden Sätze Sandrarts über Rembrandt in die Erinnerung, und wer sieht nicht hinter den beiden deutschen Malern als Vater dieser hochmütigen lateinischen Tonart Vasari auftauchen, denselben Vasari, den zu verbessern und zu überwinden Mengs sich vorgenommen hatte?

Die wissenschaftliche Leistung des Mengs liegt aber nun gar nicht im Historischen, sondern im Systematischen. Er ist der Schöpfer einer Reihe — freilich noch verhältnismäßig primitiver — kunstgeschichtlicher Grundbegriffe. Es muß ihm so etwas vorgeschwebt haben wie eine Systematik der Bildbetrachtung und Bildkritik. Das war für die Zeit etwas Originelles! Winckelmann hatte den übernommenen Wertmaßstäben des technischen Könnens und des bedeutsamen Bildgehaltes angereiht den Begriff des geschichtlich gewordenen Stiles; Mengs brachte hinzu eine sehr schematische Psychologie der Sehweisen, der Begabungstypen. Hier die koloristische, dort die zeichnerische Anlage. Indem er einen Künstler dieser oder jener Kategorie einreihte, wollte er auf stilistische Grundunterschiede aufmerksam machen. Eine jede seiner Feststellungen gilt nun aber nicht absolut, sondern nur im Verhältnis zu anderen Qualitäten eines Malers oder zu den Vorzügen anderer Meister. So ist z. B. Correggio „in Zeichnung und Falten an Tintoretto, Rubens und Jordaens gemessen, vortrefflich, nicht aber gegen Raphael“. Das erwähnte „Schreiben an Herrn Anton Pons“ enthält den klarsten Versuch einer Begriffssystematik zum Zweck der Stilkritik.

Die Malerei ist die Kunst — so lehrt Mengs —, die alle Gegenstände nachahmt, „die in der sichtbaren Natur erscheinen"; sie ahmt sie freilich nicht „pünktlich" nach, sondern nur, wie „sie zu sein scheinen, sein könnten oder sein sollten". „Die Vereinigung aller Teile, woraus eine Malerei in Rücksicht auf die Praktik oder Ausführung besteht, nenne ich den Stil, welcher eigentlich in Werken der Malerei das Wesentliche ist." Und nun versucht Mengs, die Hauptgattungen des Stils zu bestimmen, die stilistische, geschichtlich gegebene Mannigfaltigkeit auf eine bestimmte Zahl von Urstilen einzuschränken. Erstens: der hohe Stil hilft erhabene Eigenschaften und Gegenstände begreifbar machen. Antike Beispiele für ihn fehlen, da die Vorstellung von der Malerei der Griechen nicht genügt. Unter den Neueren kam Raphael bis zum Majestätischen, Michelangelo zum „Schreckbaren" (terribile). Annibale Carracci und Domenichino erreichten sie beinahe. Plastisches Beispiel für den hohen Stil: der Apoll von Belvedere. Zweitens: der schöne Stil soll einen Begriff von dem möglichen Vollkommenen geben. Seine Erzeugnisse sind nett, sanft, frei von Überflüssigem. Annibale war „schön" in männlichen Körpern, Albani in weiblichen Figuren, Guido in weiblichen Köpfen. Drittens: der reizende Stil. Die Vorstellung reizender oder graziöser Gegenstände erweckt Wohlgefallen. Dieser Stil ist leicht, liebevoll, mehr demütig als stolz in Bewegungen. Beispiel: die Venus von Medici und Correggio. Viertens: der bedeutende oder ausdrucksvolle Stil, den Raphael in der Wiedergabe des Gemütsausdrucks ohne Affektion erreicht hat. Fünftens: der natürliche Stil. Er eignet denjenigen Malern, die aus Mangel an Wissenschaft an der Natur nichts zu bessern oder auszuwählen wissen, sondern bloß kopieren. In diesem Stil haben die Holländer: Rembrandt, Dou, Teniers, noch mehr aber der Spanier Velasquez vortreffliche Muster gestellt. Diesen positiven Anschauungs- und Gestaltungsweisen, hinter deren wirr und roh skizzierten Bildern man die Kategorien des Impressiven und des Expressiven, des In-

timen und des Monumentalen ahnt, fügt Mengs nocb zwei negative Stile an: den fehlerhaften der Manieristen als der Übertreiber und Nachahmer großer Meister und den leichten Stil, in dem ohne Begriff und Streben nach Vollkommenheit für den großen Haufen gearbeitet wird. Beispiel: Pietro da Cortona.

Neben die Stilreihe stellt Mengs eine zweite Kategorientafel, auf der ebenfalls kunstgeschichtliche Grundbegriffe stehen. Sie dienen als kritische Handhaben, sind aber noch nicht Grundbegriffe der malerischen Entwicklung; denn diese Begriffe werden keineswegs geschichtlich abgeleitet, sondern — seit Leonardos Vorgang — rein dogmatisch dargeboten. Es sind: Zeichnung, Helldunkel, Kolorit, Erfindung, Zusammensetzung. Mengs nennt sie „Teile" eines Kunstwerks, aus denen sich dieses zusammensetzt, ungefähr wie eine Mascbine aus funktionell unentbehrlichen Teilen. Jede erschöpfende Bildkritik soll nun dem Kunstwerk abfragen, ob die Zeichnung korrekt oder cbarakterisierend ist, ferner ob es Helldunkel besitzt im Sinne einer wohltuenden Verteilung von Licht und Schatten. Dies nämlich ist unter clairobscur gemeint, nicht das holländische Schummerlicht, das Atmosphärische im Innenraum, die Magie durchlichteten Schattens, die wir beute unter Helldunkel verstehen. Vom Kolorit wird ricbtige Nachahmung der Lokalfarben und Harmonie verlangt. Die Erfindung soll Verstand und Herz gleichmäßig rühren, sie ist der Prüfstein für Genie und Talent. Zusammensetzung schließlich heißt kompositionelle Verbindung der erfundenen Gestalten untereinander nach den Regeln der Mannigfaltigkeit, des Kontrastes, des Gleichgewichts, der pyramidalischen Anordnung usw. Gewiß: eine Musterkarte akademischer Wertbegriffe, nicht unähnlich derjenigen, der sich etwa ein Jahrzehnt später Reynolds in seinen „Discourses" bediente, — aber doch der deutliche und bewußte Versuch, Ordnung zu schaffen unter den bei Beschreibungen von Kunstwerken im allgemeinen verwendeten Feststellungen verschiedenster Herkunft, Art und Geltung. Die methodischen Vorzüge der

Mengsischen Begriffsbildung wurden bald erkannt. Sein Schema legten die Weimarer Kunstfreunde auf Goethes Anregung hin ihren Bildbeschreibungen zugrunde. Auch der Sensualist Heinse kam, wenn er theoretisieren wollte, von dem „Aristoteles der Malerei" nicht recht los. Die Nachteile der Systemwut Mengsens kritisierte vernichtend erst Friedrich Schlegel.

In der Analyse lag Mengsens Stärke. Wie treffend ist beispielsweise die Scheidung der vier „Manieren" des Velasquez, von den Wasserträgern bis zu den Hilanderas über Bacchus und Vulkansschmiede hinweg, wie richtig ahnt er das Impressionistische dieser großen Malerei, die die Wirklichkeit nachahmt, „nicht wie sie ist, sondern wie sie dem Auge zu sein scheint"! „Er nahm" — heißt es von Velasquez weiter — „eine rasche und sozusagen verächtliche Manier an, indem er die Sachen, die er in der Wahrheit sah, unentschieden und unkopiert andeutete." Solche Beobachtungen aus dem Reiche der höheren Technik verraten das Auge des Malers, vornehmlich des Kopisten, der jeden Strich großer Meister einmal nachgezogen, jede Wirkung auf ihre Ursache einmal nachgeprüft hat, zugleich aber auch den hellen Kopf, der vom Artistischen zum Wissenschaftlichen hindrängt. Der analytischen Begabung hielt keine gleich starke zur Synthese die Wage. Die Intuition, die Winckelmann im höchsten Grade besaß, fehlte Mengs. Er zergliederte, aber er vermochte nicht zusammenzusehen und zusammenzubinden. Wohl hielt er Teile begrifflicher Natur in der Hand, aber kein Genius verriet ihm das Zauberwort, sie wieder zu atmender Gestalt, zu geschichtlicher Wirklichkeit sich zusammenschließen zu lassen. Für die Kluft zwischen Lernbarem und Eingeborenem, Akademismus und Schöpfertum bleibt Mengs als Maler wie als Kunsthistoriker ein bezeichnendes Beispiel.

Es ist kein Zufall, daß die Anfänge der formanalytischen Strömung in der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts sich wieder geknüpft haben an eine Interpretation der „klassischen Kunst". Noch einmal — wahrscheinlich nicht zum letzten-

mal! — ist die italienische Renaissance der Boden geworden, auf dem eine kunstgeschichtliche Methodik erwachsen ist, die in der Klarheit der Grundbegriffe und in dem Aufspüren des „Künstlerischen" in der Kunst ihre vornehmsten Ziele erblickt. Mengs ist tot, seine Versuche zur Stilanalyse und Geschichte formaler Probleme sind vergessen und überholt, aber der Geist dieses wahren Sohnes des Winckelmann-Jahrhunderts ist auch heute noch lebendig. Wieder ist es ein Künstler — diesmal ein Bildhauer — gewesen, der zu seiner Begabungsform das Geschichtsbild und die Theorie des Klassizismus fand und der kunstwissenschaftlichen Forschung entscheidende methodische Anregungen gab. Die rationalistische Kunsttheorie Mengsens ist in modernem psychologischen Gewande auferstanden in Adolf Hildebrands: „Problem der Form in der bildenden Kunst", wie Winckelmanns Kunstgeschichte in Wölfflins Beiträgen zu einer Geschichte des Sehens.

3

Jede Zeit tiefgreifender geistiger oder politischer Bewegungen bringt neben den Vorbutnaturen Mitläufer hervor. Ihnen fehlt die Stoßkraft der bahnbrechenden Männer. Sie besitzen nicht deren grandiose Einseitigkeit, eine der Voraussetzungen großer Erfolge. Dafür pflegen sie vielfältiger gebildet und für Eindrücke von verschiedenen Seiten empfänglich zu sein: geborene Vermittler, freilich auch dadurch zu Opportunismus und Kompromißlertum begabt und geneigt. Neben den ausschließlichen Naturen: Winckelmann und Mengs steht der alles verstehende und alles verzeihende Christian Ludwig von Hagedorn, Bruder des Hamburger Dichters Friedrich und Sohn eines dänischen, in Niedersachsen beglaubigten Diplomaten.

Mengs wurde, wie Carstens zu sagen pflegte, zur Kunst geprügelt, Hagedorn führte die Liebe zu ihr. Jedes erdenkbare Verhältnis zu Werken der bildenden Künste ist er eingegangen. Als Diplomat und Mann von Welt hat er sie kennen und schätzen

gelernt, als Sammler sie verstanden und erworben, als Galerieleiter sie verwaltet, als Schriftsteller sie beurteilt und beschrieben, als Akademiedirektor zu ihnen erzogen, als Graphiker schließlich bescheidene Werke geschaffen. Dabei ist keine dieser Tätigkeiten nnd verschiedenen Stellungnahmen zur Kunst ohne Einfluß auf die anderen geblieben. Die diplomatische Tätigkeit hat der Kunstschriftstellerei Hagedorns den Sonderton gegeben, das Sammeln blieb nicht ohne Einwirkung auf sein Schaffen.

Das Leben dieses geborenen Hamburgers, eines Freundes der Winckelmann, Mengs, Oeser, Lippert, Oesterreich, Dietrich und wie die sächsischen Kenner, Künstler und Kunstverwandten hießen, hat zum Hintergrund die Hof- und Kunststädte des heiligen römischen Reiches: Dresden und Mannheim, Mainz und Düsseldorf, Wien und Frankfurt. An diesem weiten Horizont fehlt das Bild Italiens. Winckelmann hat Hagedorn diesen Mangel nie verziehen und nur mit einem gewissen Mißtrauen und halb widerwillig die Einsicht und Weisheit Hagedorns in künstlerischen Dingen anerkannt: „es muß aber seine Kenntnis teils mangelhaft, teils nicht völlig richtig sein, weil er Italien selbst nicht gesehen hat". Die Nachwelt wird anders urteilen und eher geneigt sein, in dem Verschontbleiben von der italienischen Krankheit Hagedorns Sonderglück zu sehen. Er entdeckte für sich und die Leser seiner Bücher die „neue Welt" der Kunst, das vlämische und holländische 17. und das französische und deutsche 18. Jahrhundert. In Wien, dessen Galerien für seine Augenerziehung das gleiche bedeuteten wie Dresdens Sammlung für den jungen Mengs, lernte Hagedorn den Genius des Rubens kennen. Hier lernte er auch zu sammeln. Der Charakter dieser Gemäldesammlung läßt deutlich den Charakter des Besitzers erkennen. Hagedorn griff vornehmlich nach modernen Werken, nach Landschaften, Stilleben, Tierstücken, und erwies sich darin als ein vorurteilsloser und selbstsicherer Kopf. Denn der Ansicht der Zeit entsprach solche Auswahl nicht. In seiner 1770 gehaltenen dritten akademischen Rede

öffnete Reynolds, gegenüber der großen Art zu malen, eine „niedrige Kunstsphäre" vor den Augen seiner Schüler, und verwies in diesen unteren ästhetischen Bezirk nicht nur die Maler des „gemeinen Lebens" wie Hogarth, Brouwer, Teniers und Ostade, sondern auch die Landschaften Claude Lorrains, die Seestücke des Willem v. d. Velde d. J. und Watteaus französische Galanterien. Die Schätzung der bürgerlichen Bildgattungen entsprang aber nicht nur der weitherzigen ästhetischen Theorie Hagedorns, sondern auch dem Sammeleifer, den Mitteln eines bürgerlichen Kenners und den Raumverhältnissen bürgerlicher Wohnräume. Als sammelnder Privatmann fand er den Weg zu den holländischen Kabinettstücken, die einst für ein Bürgerpublikum gemalt worden waren. Dabei half ihm ein angeborenes Qualitätsgefühl: „Um zu sehen, was gut ist und nicht, brauche ich keinen Maler zu konsultieren." Der Maler und der Bücher bedurfte Hagedorn nur zum Bestimmen seiner Bilder, als Schule für Kennerschaft und Stilkritik. Schärfte der ständige Verkehr mit Bildern und mit Menschen, die sie machten oder mit ihnen handelten, seinen Blick ungemein, so exerzierte er seinen Kopf durch unermüdliches Lesen, besonders der französischen und englischen Kunstliteratur. Die Bücherliebhaberei hielt seiner Bilderliebhaberei fast die Wage.

In der „traurigen Muße" des verabschiedeten Diplomaten schrieb Hagedorn seine Bücher und Aufsätze über bildende Kunst. 1755 erschien die „lettre à un amateur de la peinture", im Wesentlichen ein Verzeichnis der Hagedornschen Privatgalerie, das den ersehnten günstigen Verkauf vorbereiten sollte. Diesem pro domo verfaßten Katalog ist aber ein von allgemein wissenschaftlichen Interessen diktierter zweiter Teil angehängt: „éclairissements historiques". Es sind dies kunsthistorische Notizen, die nach dem Wunsche ihres Verfassers Sandrart fortsetzen sollen durch Lebensbeschreibungen deutscher Künstler des 18. Jahrhunderts. Die „éclairissements" sind heute noch eine wichtige Quelle. Es kam nicht zum Verkauf der Sammlung.

Ihr Schicksal war traurig; nach Hagedorns Tode 1780 wurden die Gemälde, die Zeichnungen, Kupferstiche und Bücherschätze in einem Prozeß um den Nachlaß durch ein Schwindlerpaar nach Dänemark verschleppt, wo sie bei dem Brande eines Gutshauses bis auf wenige verschollene Reste zerstört worden sind. Damit ging eine der wertvollsten Materialsammlungen zur deutschen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts Deutschland und der Wissenschaft verloren, der sie nach dem Willen des ehemaligen Besitzers dienen sollte, hatte Hagedorn doch seinen Bilder- und Büchernachlaß der Universität Halle-Wittenberg vermacht.

Eine systematische Ergänzung zu den historischen Notizen des ersten Buches wollte Hagedorn in seinem zweiten mit den Mengsischen „Gedanken" gleichzeitig erschienenen Werke geben (1762). Die „Betrachtungen über die Malerei" sprechen die in den „éclairissements" verhüllten Grundsätze klar aus, und sie sprechen sie deutsch aus. Das Ziel des erfolgreichen, von Gottsched und von Lessing, Herder und Winckelmann hochgeschätzten Werkes war Geschmacksbildung durch Übung des Auges. Der Ton ist frei von gelehrter Pedanterie der lexikographischen Arbeiten, so z. B. der im Sachlichen höchst verdienstvollen und genau gearbeiteten „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen", die Hagedorns persönlicher Gegner, Carl Heinrich v. Heineken, seit 1768 herauszugeben begonnen hatte.

Gleich frei ist aber auch Hagedorns Stil von dem hohen, dem priesterlichen Schwung und Pathos der Winckelmannschen Werke. Der ehemalige Diplomat, dem seine Bücher schließlich die Stelle eines Generaldirektors der sächsischen Kunstsammlungen und Kunstschulen einbrachten, beherrscht die Kunst der Causerie. Er vermag auch in deutscher Sprache zu plaudern, als ein Mann, der geschult ist, mit Leuten sich über Kunst zu unterhalten, die weder merkbar belehrt noch gelangweilt zu werden wünschen. Das ist das Eine, das Andere, das diesen

Betrachtungen über die Malerei ihre Sonderstellung anweist, ist der neue Ausgangspunkt. Hagedorn verhilft der ästhetischen Empfindung wieder zu ihrem Recht gegenüber dem von Winckelmann und Mengs so überschätzten Verstande. Mit deutlicher Anspielung auf Winckelmann heißt es: „ich glaube, daß ein ungelehrter Kenner, der eine Psyche für eine Venus oder einen Schmetterling für einen bloßen Schmetterling ansieht, oft die Malerei freudiger und besser genießt, als derjenige, der in diesem Schmetterlinge und in der reizenden Psyche nur die menschliche Seele und wer weiß was für gelehrte Geheimnisse entdeckt." Auch den künstlerischen Genuß gründet Hagedorn auf Empfindungsfähigkeit, auf das Bedürfnis nach reinen, heiteren, die Freude am Dasein steigernden Eindrücken. Das „unschuldige Vergnügen" am Landleben findet der Weise in den Gemälden eines Swanevelt, Everdingen, Waterloo, wie in den Beschreibungen eines Sulzer, Ewald von Kleist und Zachariä wieder. Das ist der Ton des Herzens, der uns daran erinnert, daß Hagedorn ein Sohn der Rousseauzeit ist. Sehnsucht nach Empfindung ist das Zeichen der Zeit. Bei Rousseau, bei Geßner und weniger elementar hier bei Hagedorn bricht sie sich Bahn. Gemütsbildung wird Sache der Methode. Wie Hagedorn und sein Freund, an den die Betrachtungen über die Malerei gerichtet sind, die Lektüre der Jahreszeiten Thomsons mit Spaziergängen auf einem schönen Landgut und Bildbetrachtungen zu einem Kursus im schönen Empfinden verbinden, so genoß noch Wilhelm Meister die Natur, indem er eine kleine empfindsame Bibliothek in der Tasche trug: Hallers Alpen, Kleists Frühling und Geßners Idyllen.

Als Hagedorn seine Betrachtungen schrieb, kannte er nach eigenem Eingeständnis das grundlegende Buch des Mengs nicht — und doch war ihm der Geist Mengsischer Kunstauffassung nicht fremd, da er sie durch das Medium Winckelmanns kennen gelernt hatte. Beweis: der felsenfeste Glaube an den kanonischen Wert der antiken Kunst und der eklektischen Kunsttheorie. Die

Antike ist und bleibt der Leitfaden der größten Künstler. „Ohne seinen Geschmack an den Antiken gebildet zu haben ... Muster in der Natur aufsuchen zu wollen, das hieße eines gebahnten Weges mutwillig verfehlen, um erst einen ungebahnten zwischen Dornen auszuspüren." Ganz ähnlich hatte auch Diderot gefragt: „Qu'apprendre l'antiquité? A discerner la belle nature." Nur in einem einzigen Punkte bleibt die unmittelbare Natur der „vornehmste Unterweiser": in der Farbengebung. Die Zeichnung kann man von der Antike übernehmen. Zum Kolorit führt nur die Nachahmung der Natur. Hier also eine bewußte und kühne Einschränkung des Antikenkultus. Ist das Buch Hagedorns ohne Winckelmann undenkbar, so ist es doch nicht nur eine Winckelmann-Paraphrase. Hagedorn ist der Diplomat auch in der Kunstgeschichte. Geschmeidig und beweglich weiß er zwischen den Parteien zu vermitteln und sich ohne wesentliche Reibungen durchzuwinden. In seinem Kopfe ist Platz für eine Mischung von Verehrung der Antike, von Bewunderung holländischer Landschaft, von Sehnsucht nach der großen Historie und Geschmack am bürgerlichen, dichterischen oder malerischen Rührstück, im Sinne von Lessing und Greuze. Das Kompromisseschließen kennzeichnet fast jeden Abschnitt des Buches. Es stört Hagedorn nicht, daß er seinem Lob der Antike eine Anerkennung der „Gesellschaftsgemälde" der Rokokozeit folgen läßt. Geht er doch dabei von einer psychologischen Tatsache aus: „Watteau, Lancret und Pater gefallen. Alle Tapeten an den Wänden rufen uns zu, daß dieses der Geschmack unseres Jahrhunderts ist." Wir finden uns in diesen Darstellungen der Vergnügungen des bürgerlichen Lebens unter unseresgleichen wieder. Wir finden auch in ihnen den Reiz anakreontischer Poesie. Es weht die Luft Gleims, Uzens, Weißes. Das klingt modern und vorurteilslos. Derselbe Hagedorn aber hat die Allegorie für öffentliche Gebäude, Verzierungen und besonders für die Decken großer Säle als unentbehrlich erklärt, „soll anders in solchen großen Zusammensetzungen der angefüllte Raum nicht

an Gedanken leer bleiben". Das ist die Stimme der Zeit, die Winckelmanns Buch über die Allegorie entstehen sah.

Nach alledem ist es schließlich kein Wunder, daß auch Hagedorns Buch gipfelt in der Lehre vom vollkommenen Künstler, der in sich die durch Studium erworbenen Vorzüge der größten Meister vereinigt. Dieses Allerweltsgenie läßt sich bei der „akademischen Zeichnung" durch die Rüstigkeit des Michelangelo leiten; seinen Geschmack reinigen Antike, wohlgewählte Natur und Raphael; früh gefällt ihm Tizian, zum Wetteifer mit der Natur lockt ihn Correggio, und Rubens eröffnet schließlich dem reifen Künstler „ein neues und erhöhtes Feld". So sieht der Pferdefuß des Eklektikers doch unter dem Gewande des Liebhabers der holländischen und deutschen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts hervor.

Man darf die Augen nicht vor dem verschließen, was Hagedorn in Reih' und Glied mit den Führern des Klassizismus stellt und kann trotzdem das Kühne, Neue und Eigengewachsene seiner Lehren voll würdigen. Was er an Neuland für die kunstgeschichtliche Forschung erobert, ist das Gebiet der Landschaftsmalerei und das Problem des Kolorits. In seiner Betrachtung von Landschaftsgemälden kreuzen sich zwei Gesichtspunkte: eine kulturphilosophische Betrachtung und eine rein gefühlsmäßige. Die erste kommt vom Verstande, die zweite von der Empfindsamkeit her. Ähnlich wie es später Goethe in seinem Aufsatz: „Ruysdael als Dichter" getan hat, betrachtet Hagedorn die Landschaftsmalerei als ein Kompendium der Siedlungsgeschichte, sie ist Darstellung der „successiv bewohnten Welt", wie Goethe sagt, die Verbindung des Abgestorbenen (Ruinen) mit dem Lebendigen. Zugleich aber heißt Landschaft: Sitz erhabener, großer, ungemeiner Gefühle. Hagedorns Empfindlichkeit landschaftlichen Reizen gegenüber, Sache so gut des Auges wie des Herzens, läßt ihn feiner, mehr, intimer sehen als seine Vorgänger. Eine gesunde, durch Sammeln und eigene künstlerische Arbeit entwickelte Sinnlichkeit gibt seinen Bildbeschrei-

hungen den Sonderreiz. Als Beispiel mag die Beschreibung eines Elzheimer genügen. „Ein blasser Purpur mischt sich diesseits der blaueren Ferne ins nähere Blau, und unterbricht die weißlich gelben Streifen der noch näheren Täler, die der Nebel verlassen hat. Die Sonne hat schon mehr Gewalt gewonnen, und ihr forschendes Licht verliert sich in den Öffnungen und Fußsteigen der waldigten Höhen des mittleren Grundes. Diesseits desselben darf das nähere Flußblau lichter schimmern, und die Schönheit des heiteren Himmels kann sich hier in dem reinsten Spiegel zeigen. Der Widerschein der Bäume, den Inseln von kurzem Schilfe zuweilen dem Auge entziehen, hilft wiederum die Farben der Oberfläche des Wassers, wo es nötig ist, brechen, und alles arbeitet die Mannigfaltigkeit zur Übereinstimmung zu erhöhen". Wer so beschreiben kann, hat ein erzogenes Auge für die Probleme der Farbenwahl und Farbenkomposition. Wenn Hagedorn die Farbengebung als ein ebenso wesentliches Stück der Malerei wie die Zeichnung selbst anerkennt, so spricht er damit eine ästhetische Kühnheit aus, war doch die Vorherrschaft der Linie ein scheinbar unantastbares Dogma der Zeit des Mengs. „Ein fester und bestimmter Umriß ist eines der Merkmale des großen Stiles in der Malerei" lehrte noch der englische Akademiepapst Reynolds. Und nun bringt Hagedorn Beiträge zu einer kritischen Geschichte der Farbengebung. Es scheint mir nicht zweifelhaft, daß in diesem Kapitel eine der Anregungen zu den von Heinrich Meyer bearbeiteten Abschnitten in Goethes Geschichte der Farbenlehre zu suchen ist. Wenn es später in Heinses Gemäldebriefen heißt: „das Kapitel von der Farbengebung ist unendlich und unerschöpflich," so spricht hier nicht nur eine ungewöhnlich farbenbegabte Natur, sondern auch ein durch Hagedorn gegen Winckelmann gestärkter Ästhetiker. Hagedorn gibt eine Stufenfolge der Koloristen von Cosimo Roselli bis Tizian. Endlich „steckt Rubens ein Licht auf", während für Venedig, das Land der Farbe, Giorgione als der „erste Farbengeber seiner Zeit" zu betrachten ist. Rembrandt erscheint zwi-

schen diesen Sternen „als ein Komet, der seine eigene Bewegung hat". Der koloristischen Linie: Roselli—Bellini—Giorgione—Tizian läßt sich ein linearer „Entwicklungsstrang" gegenüberstellen, den die Namen: Mantegna—Perugino—Michelangelo—Raphael bezeichnen. Nur schade, daß eben alles in Einfall und Anregung stecken blieb!

Hagedorn hatte genug nordische Kunst gesehen, um gegen den Pan-Italismus gefeit zu sein. Als einer der ersten vor den Stürmern und Drängern sucht er den deutschen Künstlern ihr „Fach" in der allgemeinen Kunstgeschichte zu sichern. Dürer, der Maler, den er lebhaft gegen Hogarths Kritik der Proportionslehre verteidigt, wird ebenso wie Peter Vischer, der Bildhauer, in der Entwicklung der Faltenbehandlung gewertet. Die Bedeutung Jan van Eycks, Holbeins d. J. und der beiden Cranachs für die Geschichte der Farbengebung wird erkannt. Es gibt keinen ästhetischen Gedanken des 18. Jahrhunderts, den Hagedorns Betrachtungen nicht wenigstens gestreift hätteu. Und seinen eigenen Gedanken wußte er eine einprägsame, sentenzenähnliche Form zu leihen. Beispiele: „Bloß aus Büchern lernet man die Meister nicht kennen." — „Die Vernunft führt den Künstler zu seinem Beruf, und das bloße Vernünfteln zum Müßiggang." — „Die schöneu Farben allein machen keinen Koloristen." — „Wer den besten Regeln ohne Genie sklavisch folgt, fehlt allemal, aber der Nutzen der Regel bleibt."

Hagedorn, der „deutsche Caylus", war ein Mann von universeller Bildung des Geschmacks. Infolge seiner Weitherzigkeit, seines zu Konzessionen stets geneigten Wesens, seiner daraus entspringenden Angst vor Konflikten mit der herrschenden Meinung blieb ihm die unmittelbare Wirkung auf die zeitgenössische Kunst versagt, muß doch, um ein Wort Goethes zu gebrauchen, wer wirken will, wissen, Partei zu ergreifen. Dafür gingen eine Reihe seiner „Grundgedanken" in die Köpfe der Stürmer und Dränger und der Romantiker über — und es muß doch kein Mann geringen geistigen Grades gewesen sein, den

Gottsched und mit ihm viele für den Verfasser des anonym erschienenen Sendschreibens Winckelmanns halten, dem ein Herder nachrufen konnte: „Ihr Deutschen haltet ein Werk wert, an dem der Franzose bloß etwas vom Geschmack, der Britte vom Fleiß, der Welsche vom Unterricht abborgen kann. Das Ganze ist Euer!"

4

Die Reihe der Werkstatt-Ästhetiker beschließen zwei Schweizer Künstler, ein ungleiches Paar: Salomon Geßner und Heinrich Füßli d. J. Der naive Dichter der Idyllen und Radierer zarter Vignetten — der als Mensch und Künstler problematische Maler von Spuk- und Schauergeschichten und wilde Phantast des Zeichenstiftes. Hier der sanfte Schüler Claude Lorrains, dort der unbändige Verehrer Michelangelos. Wenn Geßners formenstrenge Wort- und Bildkunst den Beifall des empfindlichen Frankreich fand, so wurzelt Füßlis illustrative Malerei in britischem Boden und mutet in ihren besten Leistungen an, wie ein Vorspiel der Präraphaeliten und Beardsleys. Geßner, der um elf Jahre ältere, weist zurück auf die Klassizisten aus Winckelmanns Geschlecht. Füßli ist ein Vorläufer des „Expressionismus" der Stürmer und Dränger. So verschieden sie auch immer waren, gemeinsam ist beiden die geistige Abstammung und der Anteil an der Entwicklung der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Aufgewachsen waren sie in der literarischen Atmosphäre Zürichs, in der Bodmer und Breitinger als Doppelgestirn leuchteten. Wie jeder der beiden Maler es nur zur Selbständigkeit in beschränkten Bezirken der Kunst brachte, haben sie auch nur an einem Seitenflügel des großen Baues der Wissenschaft von den bildenden Künsten mitgearbeitet. Wir danken ihnen keine wichtigen methodischen Fortschritte wie etwa Hagedorn und Mengs, wohl aber Beiträge zur Verbreitung ästhetischer Vorurteilslosigkeit und ein Weiterstecken wenigstens eines der Grenzpfähle kunstgeschichtlicher Erkenntnis.

Geßner war ein Buchhändlerssohn. Zwischen Büchern ist er groß geworden. Buch und Bild haben sein Leben lang um seine Seele gerungen. Die Musen hatten ihm das Geschenk der Doppelbegabung in die Wiege gelegt, und keiner hat dieses Geschick tiefer ihm nachgefühlt als Gottfried Keller, der es in seiner kleinen Selbstbiographie von 1876 so bitter beklagt, jener „zweifelhaften Geisterschar zugezählt zu werden, die mit zwei Pflügen ackert und in den Nachschlagebüchern den Namen Maler und Dichter führt. Sie sind es, bei deren Dichtungen der Philister jeweils beifällig ausruft: Aha, hier sieht man den Maler! Und vor deren Gemälden: Hier sieht man den Dichter! Die naiveren unter ihnen tun sich wohl etwas zugute auf solches Lob. Andere aber, die ihren Lessing nicht vergessen, fühlen sich ihr Leben lang davon beunruhigt und es juckt sie stets irgendwo, wenn man von der Sache spricht. Jene blasen behaglich auf der Doppelflöte fort, diese entsagen bei erster Gelegenheit dem einen Rohre, so leid es ihnen tut". Keller hat auf die Malerei Verzicht geleistet, als er sich der Verteilung der schöpferischen Kräfte in seinem Innern klar bewußt wurde. Als Geßner seine dichterische Ader versiegen fühlte, wurde er ganz Maler und Radierer, übrigens ohne dadurch an Heiterkeit zu verlieren. „Die Luft um den Mann" — so heißt es in Kellers ‚Landvogt vom Greifensee' — „wenn er in seiner Wohnung saß, war eine recht poetische und künstlerische und sein mehrseitiges fröhliches Können verbunden mit seinem unbefangenen Humor erregte stets goldene Heiterkeit." Die Qualitäten des Dichters und Malers fließen aus der gleichen Quelle: einer besonders klaren Anschauung. Ohne diese ist die Durchsichtigkeit des Stils wie die Bildlichkeit seiner Sprache und die Ökonomie in der Verwendung der Mittel hier wie dort undenkbar.

In seinen Kunstansichten steht Geßner in der Mitte etwa zwischen Hagedorn und Mengs. Gleich dem Dresdner Sammler und Kunstschriftsteller ist er ein Verehrer des Landschaftlichen. Die Landschaft ist auch diesem Landsmann Rousseaus die Welt

der Unschuld im Gegensatz zur Kultur; so hat er Claude Lorrains Ideallandschaften einmal „Aussichten in ein glückliches Land" genannt. Sein eigenes Naturgefühl ging wie sein Daseinsgefühl im Glück der Winkel auf. Sommerlauben voll Sonne, schattenkühle Waldränder, Grotten und Gärten, das ist seine Welt. Der große Atem des Meeres tönt nicht wie bei Winckelmann in seine Klause. Das Leben, Schaffen und Fühlen in kleinen Formaten gab auch seiner Auffassung von der Antike ihre Sonderfarbe. Sie ist ihm das Einfältige im Gegensatz zum Raffinierten der Rokokokunst, das Sanfte gegenüber dem Rauhen der Barockwelt. Er selbst fand als Zeichner von Vignetten den Weg vom zierlichen Schnörkelwerk eines zahmen Rokoko zur Gradlinigkeit und Reinheit des Louis XVI. Stiles. Die edle Einfalt legte er in die Buchdekoration, die stille Größe in gemalte und radierte arkadische Szenen. Die „Idyllen", in denen Geßners hellenisches Ideal rein sich offenbarte, hat Winckelmann Mengs vorgelesen; er gestand, ihnen Gedanken für seine Geschichte der Kunst des Altertums geraubt zu haben. Gedanken gab es hier kaum zu rauben, wohl aber kann es sich um ein Leihen von Stimmungen gehandelt haben: der zärtlich schwärmerische Ton berührte die enthusiastische Seele Winckelmanns als etwas Verwandtes.

Der Anstoß zur Kunstschriftstellerei kam Geßner von außen. Im väterlichen Verlage erschien seit 1755 ein Sammelwerk im Stile eines Malerlexikons: Johann Caspar Füßlis d. Älteren „Geschichte und Abbildung der besten Maler in der Schweiz", dem dann seit 1769 eine „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz" folgte. Diese beiden Bücher gehen methodisch kaum über Sandrarts Standpunkt hinaus. Es sind Werke rein pragmatischer Kunstgeschichtsschreibung: Lebensdaten, Nachrichten über Bilder, Anekdoten und Beschreibungen, technische und ästhetische Exkurse sind zusammengemischt und in die Artikel dieser Lexika verarbeitet. Als Material für den Herausgeber schrieb Geßner 1770 seinen „Brief über die Landschafts-

malerei". Er wurde ein literarisches Selbstbildnis Geßners, das Selbstbekenntnis eines feinen Landschafters. Denn den Inhalt dieses Aufsatzes bildet eigentlich die Erzählung, wie er, Salomon Geßner, ein Landschafter wurde. So überwiegt das autobiographische Element das kunsthistorische bedeutend. Das Selbstporträt ist aber zugleich ein Bild der Zeit. In dieser Selbstanalyse eines deutschen Malers vom Ende des 18. Jahrhunderts besitzen wir eine der wichtigsten Quellen für das Verständnis der allgemeinen Kunstanschauung. Ohne es zu wollen und zu ahnen, läßt Geßner auch mit seinem Beitrag alles weit hinter sich, was Füßli aus sich selbst und aus seinen Quellen über das Wesen der künstlerischen Arbeit zu sagen gewußt hatte. Die Absicht Geßners war aber nicht nur, seinen Weg zur Kunst darzustellen, sondern auch anderen damit eine methodische Anweisung zu geben. Das Ganze liest sich, als habe ein Jüngling einmal versucht, die Lehren des Mengs vom Verhältnis des Künstlers zur Natur einerseits, zu den großen Künstlern der Vergangenheit andrerseits in die Praxis zu übertragen. Als Dreißigjähriger faßt Geßner den Entschluß, bildender Künstler zu werden. Da seine Neigung vorzüglich auf die Landschaft ging, setzte er sich vor die Natur. „Aber was für Schwierigkeiten! Ich wollte der Natur allzu genau folgen und sah mich in Kleinigkeiten des Details verwickelt, die den Effekt des Ganzen störten und fast immer fehlte mir die Manier, die vor den Gegenständen der Natur ihren wahren Charakter beibehält, ohne sklavisch und ängstlich zu sein." Die erste Erkenntnis dämmert: nicht die Natur, sondern die besten Künstler sind die echten Lehrmeister. Getreu dem eklektischen Prinzip wählt der junge Maler „nur das Beste, was in jeder Art sich vorzüglich ausnahm, um zu einem Muster zu dienen." Für die Bäume sieht er auf Waterloo, für Felsen auf Berghem und Salvator Rosa, für die sanften dämmernden Entfernungen dient ihm Claude Lorrain, für die hintereinander wegfließenden Hügel Wouwermann als Vorbild. Nun vermag er die Natur „wie ein

Gemälde" zu betrachten und im Besitz einer Reihe von Manieren findet er bei erneutem Naturstudium „unendlich mehr zu beobachten, als vorher" und leicht das Gesehene auszudrücken. Und doch fehlt wieder etwas. Mit Hilfe der Manieren der besten Landschafter gelingt es wohl, ein Motiv zu finden und zu bewältigen, noch nicht aber zu komponieren: „Wenn ich das beifügen wollte, was ein malerisches Ganzes ausmachen soll, dann war ich furchtsam. — Hier konnten nur neue Lehrer helfen, solche, die „in Absicht auf Ideen und Wahl und Anordnung ihrer Gegenstände" vorzüglich erschienen. Geßner fand sie in den beiden Poussin und in Claude Lorrain. Hier ist wahre Größe, poetisches Genie und doch Sanftheit und Ruhe. Endlich fühlt Geßner aber die Lähmung der eigenen Einbildungskraft infolge des anhaltenden Nachahmens anderer. „Wer sich gewöhnt hat, nur anderen nachzudenken, wird niemals Original werden." Er legt die Meisterbilder weg, nicht, um selbst zu sehen, sondern um selbst zu erfinden. Er denkt auf eigene Ideen und gibt so der Phantasie Nahrung und Kühnheit. Hier springt die Schwesterkunst rettend ein. Die Poesie handelt nicht nur, wie Geßner romantische Kunsttheorien vorwegnehmend, bemerkt „nach ähnlichen Gesetzen", sie schenkt dem Maler die schönsten Bilder, sie verfeinert den Geschmack und bereichert seine Ideen. Damit ist der Lehrgang beendet. Es ist kurz gesagt: der Weg von der Natur zur Allegorie, von autodidaktischem Naturalismus zum Klassizismus. Es ist zugleich dieselbe Straße, die Keller seinen grünen Heinrich gehen läßt, dem Geßners Brief über Landschaftsmalerei in die Hände fällt und mit seiner „unschuldigen Naivität" zum Führer wird. Wir erinnern uns, wie der grüne Heinrich aus den Mappen eines in Rom verkommenen Nazareners und Schülers des Dresdner Zingg die gezackte Eichenmanier und die gerundete Lindenmanier als die ersten Darstellungsformeln schöpft, wie er dann, begeistert durch Stiche Geßners, Waterloos, Reichardts u. a. sich an ein Naturvorbild wagt, mit seinen dilettantischen Kräften

vor der großen Buche Schiffbruch leidet, und schließlich durch die junge Esche, „eines jener frommen nazarenischen Stengelbäumchen“ vor Verzweiflung bewahrt wird. Dann verfällt auch der junge Heinrich dem tragischen Schicksal der Nachahmung. Das Kopieren nach Claude Lorrain, Salvator Rosa, Ruysdael und Everdingen, verführt ihn, selber dergleichen Landschaftsbilder zu entwerfen und die Natur mit den groß geöffneten Augen dieser Klassiker sehen zu wollen. „Ich ergriff entweder ganze Aussichten mit See und Gebirgen oder ging im Walde den Bergbächen nach, wo ich eine Menge kleiner und hübscher Wasserfälle fand, welche sich ansehnlich zwischen vier Striche einrahmen ließen.“ Man weiß, wieviel Autobiographisches und wieviel allgemeine Wahrheit in dieser Dichtung steckt. Hat doch auch Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen den befreienden Einfluß der Schriften Geßners auf sein durch Zinggs Manieren gelähmtes Naturgefühl zugestanden. Geßners Leistung bleibt es, in seinem Brief über Landschaftsmalerei nicht nur ein typisches Künstlerschicksal des 18. Jahrhunderts im Spiegel des eigenen Werdeganges beschrieben, sondern auch ein für allemal die Psychologie der ersten Begegnung eines jeden Anfängers mit der Natur gegeben zu haben. Davon stand in den Büchern der Kenner und Künstler, die er den jungen Kunstbeflissenen empfahl, in Lairesse und Mengs, Richardson und Hagedorn kein Wort, das sichert ihm seinen bescheidenen Platz in der Kunstliteratur. Wie subaltern wirken neben Geßners fröhlich-freier Schreibweise z. B. die Gedanken, die der Prospekten- und Vedutenmaler Hackert über seine Kunst geäußert hat: die selbstgefällige Anpreisung der drei Baumschlagmanieren und die Lehren, die er aus dem banausischen Kunsturteil des Publikums zieht: „eine schöne Gegend mit Wasser, Fernung und Bäumen, in welcher man kleine Figuren sieht, erregt gemeiniglich den Wunsch darinnen spazierenzugehen.“

Ein Mitglied der in Kunst und Kunstwissenschaft durch mehrere Sprossen bedeutsam gewordenen „Domus Füsslinorum", der Sohn jenes Johann Caspar Füßli d. Ältere, an den Geßners Brief über die Landschaftsmalerei sich richtete, war Joh. Heinrich Füßli (Fusely) d. J. In seinem Leben ging es bewegt her. Er wollte und sollte auf dem Wege über die Theologie ein Literat werden, wozu ihn Anlagen und Erziehung zu bestimmen schienen. Hatte er sich doch bei den wissenschaftlichen Sammelwerken des Vaters in der Arbeitstechnik, im Verkehr mit Bodmer, den Goethe als die geistige Hebamme der jungen Schweizer verspottete, und später mit Sulzer in der Theorie und Geschichte der Ästhetik geschult. 1764 geht der 23jährige sozusagen als Gesandter der Zürcher Gelehrtenrepublik nach England. Dort übersetzt er Winckelmann und Lavater, dort ereilt ihn das Geschick: Reynolds verhilft ihm zur Kunst. Antike Kunst und Michelangelo, die er wenige Jahre später in Rom kennenlernte, halfen ihm weiter und alle Voraussetzungen schienen gegeben, daß Füßli eines Tages eine Größe der Royal Academy wurde, wie andere auch. Sein äußeres Leben verlief auf der von Reynolds vorgezeichneten Straße, er übernimmt dessen Vorlesungstätigkeit an der Akademie, 1801 läßt er seine Vorträge in Buchform englisch, 1803 deutsch erscheinen, 1831 wird er neben Reynolds in St. Paul beigesetzt. Das alles klingt reichlich alltäglich, wäre es auch, wenn nicht in diesem Kopfe neben allen marmorkühlen Winckelmann- und Reynolds-Theorien ein lavaheißes Element der Phantastik gekocht hätte, das sich Bahn brach in Schauer- und Gespenster-Szenen. Das Dichterische, das bei Geßner sich in das reinlich-helle Bett der Idyllenkunst ergoß, brodelt bei Füßli in den verkappten oder offenen Illustrationen zu Szenen aus Homer, Äschylus, Dante, Boccaccio, Milton, Pope, Shakespeare und andern. Goethe nannte ihn mißbilligend einen „poetisierenden" Künstler. Wieweit das englische Geistesklima besonders geeignet war, seine Phan-

tasie ungezügelt wuchern zu lassen, mag dahingestellt bleiben. Ihr war wohl in der Nebelwelt der Shakespeare-Hexen nnd der Wasserspeier gotischer Kathedralen. Nordischer Dämonismus und südliche klare Luft haben gleichermaßen Anteil an dieser Natur, die an Ausdruckswillen und Ausdruckskraft das Geschlecht der Mengs und Tischbein weit überragt. Es ist ebenso verständlich, daß Georg Forster in seiner Geschichte der Kunst in England (1789) das Interesse der Engländer an Füßlis Gemälden bezeichnend für „die Überspannung des dortigen Kunstgeschmackes" nannte, wie, daß die expressionistische Welle der Gegenwart die Phantasiekunst Füßlis wieder mit an die Oberfläche getragen hat.

Nicht alles, was man, von den Blättern und Bildern Füßlis herkommend, von seinen Vorlesungen sich verspricht, wird von ihnen gehalten. Füßli war viel zu tief verwurzelt in den ästhetischen Lehren der Klassizisten, als daß sein Verstand der stürmenden und drängenden Hand ganz hätte folgen können. So bleibt die Theorie Füßlis hinter seiner Praxis zurück. Es darf auch nicht vergessen werden, daß er ästhetische Reden an die englische Nation hielt, und der Schatten des großen Akademiepräsidenten Reynolds dämpfend und kühlend auf seinem Rednerpult lag. Zahlreich sind die Verbindungsfäden, die von den „Discourses" des Joshua Reynolds zu den Vorlesungen Füßlis laufen, der seinen Meister an Tiefe und Weite ästhetischer Einsichten nicht erreicht, als Kunsthistoriker aber einen freieren Blick besitzt. Man erkennt den Mann des wilden Griffels nur wieder in dem unverhüllten Bekenntnis zu Michelangelo und dem Verständnis für Rembrandts und Rubens Kunst. Magnetisch fühlt sich Füßli von den starken bahnbrechenden Naturen angezogen, denen Mengs und Hagedorn vorsichtig ausgewichen waren. „Masaccio begriff zuerst, daß Teile ein Ganzes ausmachen müssen, daß die Komposition ein Mittelpunkt, der Ausdruck Wahrheit und die Ausführung Einheit erfordern." Starke und bezeichnende Worte findet Füßli für seinen Lieb-

ling Michelangelo: „ein Bettler wird unter seiner Hand zum Patriarchen der Armut erhoben; der Höcker seines Zwerges hat einen Anstrich von Würde, seine weihlichen Figuren sind Formen zur Geschlechtsvermehrung; seine Kinder tragen schon den Keim des Mannes in sich; seine Männer sind ein Riesenstamm." Michelangelo ist das Salz der Kunst, sein Schicksal war es, um der Torheit seiner Nachfolger willen getadelt zu werden. Füßlis Beschreibung der sogenannten Holkham-Kopie nach dem Karton der badenden Soldaten kann einen Begriff von dem Lehrtalent Füßlis und seinem schriftstellerischen Vermögen geben. „Von dem Heerführer an, der fast in der Mitte steht, vorangeht und mit seiner kriegerischen Stimme die Trommete begleitet, bricht jedes Alter menschlicher Tätigkeit, jede Stellung, jeder Zug von Unruhe, Eile, Raschheit, Kraftäußerung und Eifer in so viele Lichtstrahlen aus, gleich den von einem glühenden Eisen aufsprühenden Funken. Manche haben schon das felsige Ufer erreicht, andere steigen, andere springen kühn hinan. Hier ragen zwei Arme aus dem Wasser hervor, und suchen, sich an den Felsen zu klammern. Dort flehen zwei Hände um Hilfe und ihre Gefährten beugen sich herüber, oder stürzen herbei, um ihnen zu helfen. Oft nachgeahmt, aber unnachahmlich ist das feurige Benehmen des grimmigen Veterans, der jede Sehne anstrengt, seine Kleider über die triefenden Glieder zu ziehen, indes er knirschend den Fuß durch das reißende Gewand stößt. Mit ihm kontrastiert die schlanke Feinheit eines halb abwärts gekehrten jungen Mannes, der mit emsiger Geschäftigkeit die Rüstung an sein Bein schnallt und die Eile methodisch betreibt. Ein anderer schwingt die hoch emporgehobene Halsberge über seine Schulter, und noch ein anderer, der ein Anführer zu sein scheint, denkt an keine Bekleidung, ist fertig zum Kampf und mit geschwungenem Speer stürzt er einen dritten zu Boden, der sich zum Aufgreifen eines Schwertes niederhückt. Ein anderer, der selbst unbekleidet ist, schnallt seinem Gefährten den Panzer an,

und dieser, gegen den Feind gekehrt, scheint voller Ungeduld den Boden zu stampfen."

Dem Triumvirat des Mengs: Raphael-Tizian-Correggio stellt Füßli die drei großen Namen: Michelangelo, Rubens und Rembrandt gegenüber. Das ist eine Verschiebung der ästhetischen Begriffe und kunstgeschichtlichen Einsichten von Grund aus. In Deutschland war der alte Thron der Klassizisten schon lange vor dem Erscheinen der Vorlesungen Füßlis durch die Stürmer und Dränger, vor allem durch Heinse ins Wanken gebracht worden. Auch in England war die Zeit der uneingeschränkten Italiener-Verehrung vorbei. Schon Reynolds hatte von „Affektation" bei Correggio gesprochen. Trotzdem mußte es für englische Ohren unerhört klingen, wenn Füßli seinen Akademikern zu sagen wagte: Rubens und Rembrandt „verschmähten die Anerkennung der gewöhnlichen Bedingungen, um Einlaß in den Tempel des Ruhmes zu finden, sie schmiedeten sich kühn ihre eigenen Schlüssel, traten hinein und nahmen durch eigene Kraft jeder von einem ehrenvollen Platze Besitz." Zum Vergleich lese man die farblosen Sätze, die ein Verwandter unseres Füßli, Johann Rudolph Füßlie in seinem allgemeinen Künstlerlexikon (Zürich 1763) über die „Vlamländische Schule" geschrieben hatte: „Die größte mögliche Kenntnis von Schatten und Licht, Fleiß und Trockenheit, die vortrefflichste Mischung der Farben und ein markiger Pinsel, ein glänzendes und bezauberndes Kolorit sind die Vorzüge dieser Schule. Ihre Künstler haben aber die gleichen Fehler wie die Deutschen, wovon man aber Rubens, van Dyck und einige andere ausnimmt, welche die Größe ihrer Talente und die Erhabenheit ihrer Genien in den Rang der berühmtesten Künstler setzen." Rembrandts Genie vergleicht Heinrich Füßli — wohl als erster in der Literatur — mit dem Shakespeares, mit ihm teilt er „höchste Vortrefflichkeit" und „unverzeihliche Fehler". „Licht und Schatten hatte er völlig in seiner Gewalt und nicht weniger alle dazwischen schwebenden Mittelfarben. Er tauchte seinen

Pinsel mit gleichem Glücke in die Kühle der Dämmerung, in den Mittagsstrahl, in den bläulichsten Schimmer, in das schwindende Zwielicht, und machte die Finsternis sichtbar." In der Geschichte der Schätzung Rembrandts bedeuten diese Sätze eine Etappe. Die nächsten Schritte zur Begründung des internationalen Ruhmes Rembrandts gingen dann erst ein halbes Jahrhundert später von Paris aus. In den Tagebüchern Eugen Delacroix's (1851) und dem Aufsatz eines in Paris lebenden Deutschen Eduard Koloff (1854) wurden die Ansichten formuliert, die dem modernen Europäer als beinahe selbstverständlich erscheinen. So nahm auch Füßli ahnungsvoll und von Instinkt sicher geleitet als einzelner voraus, was erst die Zukunft vielen, und was sie diesen in wissenschaftlich begründeter Form geben sollte. Während Füßli für Engländer redete, malte und schrieb und seine Zeit lange überlebte, war in Deutschland das Erbe Winckelmanns — der kunstwissenschaftliche Stoff — noch einmal in Laienhände übergegangen, ehe er endgültig der wissenschaftlichen Forschung des 19. Jahrhunderts zufiel. Die Maler hatten den Griffel der Clio an die Dichter weiter gereicht.

IV.

STURM UND DRANG IN DER KUNSTLITERATUR

*

1. J. J. WILHELM HEINSE / 2. JOHANN HEINRICH MERCK

3. DER JUNGE GOETHE / 4. JOHANN GEORG HAMANN

5. JOH. GOTTFRIED HERDER

*

I

J. J. Heinses an die Adresse des Dichtervaters Gleim gerichtete „Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie" sind im Teutschen Merkur Wielands 1776 und 1777 erschienen. Diese Gemäldebeschreibungen stehen in der Mitte zwischen der ersten Botschaft des Klassizismus: Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) und der romantischen Programmschrift Wackenroders, den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797). Was Winckelmann für die Geschichte der Raphaelverehrung, Wackenroder für die Wiederentdeckung Dürers, bedeutet Heinse für den deutschen Ruhm des Rubens.

Heinses Gemäldebriefe sind eines Dichters Werk, weit mehr Prosadichtung als gelehrte Abhandlung. Ganz verständlich daher nur von der neuen Dichtung her, deren Wesen ein elementares und ungehemmt verströmendes Daseinsgefühl bestimmt, deren aufgelockerte Form das Gefäß für Frische und Fülle des Erlebens ist. Stilistisch stehen Heinses Briefe noch den Jugendschriften Goethes nahe, gleich diesen „gestammelt" und in „krützelnden" Strichen auf das Papier „gewühlt". Wie der Hymnus auf Meister Erwin ein „Blatt verhüllter Innigkeit".

Heinse besaß in der Literatur bereits einen Namen, freilich einen etwas anrüchigen. Neben leichtgeschürzten Versen hatte Heinse — ein allzu gelehriger Schüler Wielands — einen Hetärenroman „Laidion" verfaßt und als Opfer abenteuernder und seine materielle Notlage ausbeutender Edelleute antike pornographische Literatur in sein geliebtes Deutsch übertragen. Nach Lehr- und Wanderjahren durch sächsisch-thüringische Provinzstädte an den Rhein verschlagen, wo er Mitredakteur einer Zeitschrift für elegante Frauenzimmer war, glückte ihm nun in erster Berührung mit der bildenden Kunst die meisterliche Folge der Düsseldorfer Gemäldebeschreibungen. Geschaute große Kunst verdrängte blasse Träume von Kunst, ein Maler

den anderen: die greifbare Gestalt des Rubens schob sich vor die Romanfigur eines „Apelles“, mit der Heinse sich mühte.

Angeborene wie erworbene Fähigkeiten schufen Heinse gleichermaßen zum Kunstschriftsteller. Er trug in der Brust den unfehlbaren Kompaß des Instinktes für das Künstlerische und besaß die empfänglichen, freispielenden Organe unverkümmerter Sinne und starker Sinnlichkeit, ohne die es ein lebendiges und Leben weckendes Kunstverständnis überhaupt nicht gibt. Da ihm selber die Augen des Leibes und der Seele aufgetan waren, vermochte er auch für andere ein Augenöffner zu werden. Als er den blinden Pfeffel in der Schweiz besuchte, umarmte ihn dieser und sagte: wie er sich die Beschreibung der Amazonenschlacht des Rubens habe vorlesen lassen, sei ihm gewesen, als habe er für ein Weilchen sein Augenlicht wieder erhalten.

Die sinnliche Mitgift dankte Heinse der Natur, anderes, nicht weniger Unentbehrliches eigener Arbeit und den Führern zur Wissenschaft, z. B. dem Erfurter Ästhetiker Riedel, dessen Perücke Herder in dem 4. kritischen Wäldchen so arg zerzaust hatte. Die Gemäldebriefe sind keineswegs das Werk eines wissenschaftlichen Dilettanten. Ehe Heinse sich an den Schreibtisch setzte, hatte er eine ganze Kunstbibliothek verschlungen: von Deutschen den großen Baumgarten, dessen Schüler er Gleim nennt, Winckelmann, Mengs, Hagedorn, Sulzer, Lessing, Herder und Goethe, französische Werke der de Piles, Descamps, Félibien, Rousseau nicht zu vergessen, und englische Schriftsteller wie Hogarth, Addison, Home und Reynolds. Aber Heinse war guter Schriftsteller genug, um nicht aus diesen, von allen Seiten herbeigeschleppten Materialien ein klassizistisches „Lehrgebäude“ zu zimmern, sondern sich mit einem leichten Lusthäuschen ästhetischer Theorien zu begnügen. Beides ist demnach in seinen Briefen: die Rundschau über das Gewußte und die Selbstbefreiung davon durch schöpferische Ideen, Ehrfurcht

vor den Autoritäten und Ungeduld des Originalgenies, Sichvertiefen und Beiseiteschieben, Lehren und Schwärmen.

Heinse hielt es für seine Pflicht, zunächst sich mit einer durch Mengs-Lektüre beeinflußten, durch Home gemilderten Schönheitslehre zu quälen. Er versuchte Begriffsbestimmungen: „was ist Schönheit?" Die Antwort lautet: „äußere Übereinstimmung mit innerer Vollkommenheit". — „Unverfälschte Erscheinung des ganzen Wesens, wie es nach seiner Art sein soll." Des trockenen Tones satt, heißt es dann schon im echten Heinse-Stil: „Klarer Hochheimer 66er für die Zunge und junge zirkassische Mädchenbrust für die liebewarmen Fingerspitzen." Mit einer ungeduldigen Handbewegung werden alle Definitionsversuche schließlich beiseitegeschoben: „Wer das Gefühl des Schönen von Natur und dem Leben seiner ersten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die spätere Betrachtung und die Lehre des Weisen lernen." Was Heinse von der Malerei verlangte, hat er einmal auf die kurze Formel gebracht: „Genuß und Täuschung." Seine Ästhetik pendelte zwischen Aristoteles und Wieland.

„Von der Malerei und der Schönheit" und „Über die herkömmliche Ausbildung des Malers" überschrieb Heinse die beiden systematischen Abschnitte, von denen jeder eine Gruppe von Gemäldebeschreibungen einleitet. Die originellen Gedanken lassen sich aus dem Angelesenen leicht herauslösen. Zunächst: die Verschiedenheit der Künste beruht auf Verschiedenheit der Darstellungsmittel. Wie die Dichtung mit dem Wort arbeitet, so die Malerei mit der Farbe. „Malen ist Malen und Zeichnen Zeichnen." Die Farbe das Ziel, Anfang und Ende der Kunst. Das Zeichnen ist nur ein notwendiges Übel, die Proportionen leicht zu finden, heißt es später im „Ardinghello". Farbenbegabtheit drängte Heinse in die Opposition gegen die Farbenblinden: Winckelmann und Lessing, die kein individuelles Farbengefühl und über die richtige Lokalfarbigkeit hinaus keine Koloritschönheit anerkannten. Auch der zweite Original-

Gedanke entzüudet sich an Winckelmanns Lehren: die Forderung der National-Kunst. Die Kunst kann sich nicht anders als nach dem Volke richten, unter dem sie lebt. Für den Schaffenden ergibt sich daraus: „jeder arheite für das Volk, worunter ihn sein Schicksal geworfen und er die Jugend verlehte." Klingt es nicht wie ein Echo der „von deutscher Art und Kunst" zeugenden Stimmen Herders und Goethes, und hatte dieser nicht ein Jahr vor Heinse geschrieben: „Was der Künstler nicht lieht, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern"? Das dritte von Heinse entrollte Banner ist das immergrüne der Natur.

In einer Zeit, wo der Gewalt der Natur „Flügel und Kralle ahgeschnitten sein soll", wollte Heinse der Rousseau der Kunstwissenschaft werden. „O heilige Natur, Dir allein will ich ewig huldigen!" Hier hei den Jungen: Sensualismus und Empirismus, dort hei den Alten: Spiritualismus und Rationalismus. „Viel Natur und wenig Bücher, mehr Erfahrung als Gelerntes, hat die wahren, vortrefflichen Menschen in jedem Stande hervorgehracht." Das gilt natürlich auch für die Kunst. Vor dem abgekürzten Wege zur schönen Natur, dem Wege durch die Nachahmung alter Meister graut es Heinse. So haben auch in Wahrheit große Künstler nie gearbeitet: „Lassen Sie uns auf die Natur zurückgehen, ohne welche alles in der Kunst leeres Geschwätz ist, . . . wenn es auch noch so meisterlich lautete." Die akademische Jugenderziehung ist auf einem Abwege, wenn sie die Jünglinge zwingt, Erinnerungen an antike Statuen zu Bildkompositionen sinnlos zusammenzuflicken. „Die Natur bringt nichts Geflicktes hervor, und demnach darf es auch die Kunst nicht." Auch scheitert aller Eklektizismus an der psychologischen Tatsache, daß man sich doch nicht in einen Raphael oder Tizian hineinzuversetzen vermag. Jeder Kopf ist eine Welt für sich, und die Wege der Menschen sind unendlich verschieden. „Der läuft auf den Heringsfang aus, und jener segelt ins Morgenland, und ein dritter tauscht seine eisernen Nägel mit den Mädchen von Otaheite." Was sollen aber die

jungen Leute auf den Akademien treiben? Die Frage bleibt zunächst offen.

Nach solchen einführenden Bemerkungen, gewissermaßen im Vorraum der Galerie, führt Heinse in die fünf Säle, in denen die Bilder der Italiener und Niederländer hingen, die heute größtenteils den Stolz der alten Pinakothek in München bilden. Er will Bilder beschreiben und ist sich der Problematik dieses Unternehmens voll bewußt. „Gemalt und beschrieben ist schier so sehr voneinander verschieden, wie sehen und blind sein. Jeder sieht durch seine eigene Brille und das Gesehene in Sprache umzusetzen, dazu fehlt es an Wörtern." Soweit mit schriftstellerischen Mitteln dieses Problem überhaupt lösbar ist, hat Heinse es gelöst.

Es war auch das erstemal, daß vor der deutschen Öffentlichkeit Gemälde eingehend analysiert wurden. Winckelmann hatte den Weg zur Plastik gewiesen, Goethe die Augen für die Baukunst geöffnet, Heinse tat das gleiche für die Malerei.

Dabei ist es belanglos, daß ihm eine Menge sachlicher Irrtümer untergelaufen sind: der Johannes, den er beschreibt, ist nicht von Raphael, sondern vermutlich von einem niederländischen Nachahmer des großen Italieners. Sein Leonardo ist ein Luini, das Michelangelobild eine alte Kopie, das des Annibale Carracci eine Kopie nach Guercino usw. Hat sich Heinse der Suggestion großer Namen nicht entziehen können, so wagte er doch auch, an den Lieblingen der Zeit Kritik zu üben. Dem Christuskinde des vom 18. Jahrhundert vergötterten Carlo Dolci fehlt „erstes Jugendleben", ihm hängt etwas an, „als ob er dereinst ein großer Moralist werden würde". Die Härtlichkeit der Farben, der übergroße Fleiß in sorgfältiger Auspinselung von Nebendingen in Raphaels Madonna Canigiani entgingen seinem Auge nicht. Die Stärke Heinsischer Bildanalysen liegt trotz gelegentlicher genauer Beschreibung einer Haltung bis in die Zehen, weniger im Formalen als im Psychologischen. Hier sind die Jagdgefilde des Dichters, den besonders die Analyse

der weiblichen Seele gelockt hat. Wie fein charakterisiert Heinse den seelischen Zustand der von den Dioskuren geraubten Töchter des Leukippos, als Schwanken zwischen Furcht und Liebe, Zweikampf zwischen Moral und Natur, „um die Augen das Bange und Süße, um die Lippen das Weinen und Lächeln". Aus dem Jahr der ersten Gemäldebeschreibungen datiert ein Brief an Gleim, in dem Heinse des jungen Goethe Auffassung der Maria als Verkörperung der Mutterliebe als zu simpel abweist: „Maria ist nicht bloß liebende Mutter ... sondern sie ist mehr und weniger. Mehr, eine Art von Göttin, geliebte Zirkasserin Gottes des Vaters, Danae des Zeus. Weniger: nicht Eheweib, sondern schamhaftes heiliges Mädchen, fromme Verlobte, die in Unschuld wunderbarlich zu einem kleinen Buben gekommen ist und nicht weiß, wie."

Nicht in den Gemälden der Italiener war Antwort zu finden auf die Frage: was die jungen Leute auf den Akademien treiben sollen, wenn ihnen die eklektische Methode verboten ist, sondern in den Gemälden und in der Person des Rubens liegt sie. Genie sollen sie haben und ihre eigene Sprache reden! Das ist der pädagogische Sinn der Seiten über Rubens, in denen Heinses Beschreibungen gipfeln. Er hielt mit Recht den Rubensbrief für das Beste von ihm bis dahin gedruckte. „Trotz aller Verkleinerungen und Aneklungen verschiedener Schulmeister und Schüler" bedarf Rubens so wenig einer Apologie wie die Natur. Er bedurfte auch deswegen keiner Apologie, weil Goethe im Aufsatz „nach Falconet und über Falconet" (1775) unter den Nachwirkungen der Hamannschen Genielehre die berühmten Sätze geschrieben hatte: „Ihr findet Rubens Weiber zu fleischig! Ich sage Euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' und Meer mit Idealen bevölkert, so wär' er ein schlechter Ehemann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden." Ja, schon vor Goethe hatte 1769 in seinen gegen Winckelmann gerichteten „Theoretischen Abhandlungen über die Malerei und

Zeichnung" J. G. B. von Wichmannshausen Rubens als das „Oberhaupt aller Arten Malerei" gepriesen und ganz wie Heinse gefragt: „muß man denn immer nachahmen?" Auf der Gegenseite standen freilich ernst zu nehmende Leute: Winckelmann, der nur den Allegoriker Rubens gelten lassen wollte, und Mengs, der es beklagte, daß dieses „ausgebreitete Genie" . . . bloß den Vergnügungen der Augen genug tun gewollt habe (!).

Heinses Charakteristik ist das Gegenteil von pedantischer Gelehrsamkeit. Seine reichen Vorstudien nach de Piles, Descamps, Félibien wurden verborgen oder in eine Anmerkung verwiesen; scheinbar improvisiert, wie hingeworfen steht die Studie über Rubens da. Und doch: wieviel raffinierte, stilistische Kunst steckt dahinter! Ganz leicht, im Märchenton hebt Heinse an: „Es war einmal ein Mann, welcher unter den glücklichsten Einflüssen von Sonne und Mond und Wind und Wetter aus dem Chaos ins Dasein den wundervollen und unbegreiflichen Sprung getan. Und als er in frischer und reiner Kraft da war, hegte und pflegte ihn Mutter Nacht als ein liebes und gutes Weib. Und er ward geboren und wuchs auf." Dann folgt die Lebens- und Bildungsgeschichte, „wie er die Sprache von Tag und Nacht, Kolorit, Licht und Schatten lernt", auf „die Hohe Schul' Italien" und nach sieben Jahren „mit einem ganzen Beutel voll Geld obendrein wieder nach Hause" kommt. Schließlich, „als er da wieder warm geworden und ausgeruht und ausgeschlafen . . . so konnt' es nicht fehlen, daß er bald gänzlich der Liebling seines Volkes wurde . . . und sein Ruhm ging aus in alle Lande." Der Name des Wundermannes blieb, die Spannung auf das Höchste zu treiben, bisher ungenannt, jetzt wird der Vorhang gehoben: „und dieser Mann heißt Rubens."

Alle Register seiner Sprachkunst und Technik zieht Heinse in den Beschreibungen der Rubensbilder: der Amazonenschlacht, des Sanherib, der Entführung der Töchter des Leukippos, der Regenbogenlandschaft und des Doppelbildnisses mit Isabella Brandt in der Geißblattlaube. Die Reihenfolge ist nicht zufällig,

sie führt vielmehr über die Figuren- und Bewegungsbilder hin zur Landschaft, in der die dramatische Erregung wie in einem Hirtenlied ausklingt. Nach Heinses über Hagedorn weit hinausgehenden Ansichten wird überdies in der Landschaft „der Hauptgegenstand der Malerei" erreicht. Erst Heinse hat die Landschaft, nun aber für immer, in der allgemeinen ästhetischen Schätzung befestigt; er wünschte selbst ein Landschaftsmaler zu sein; „dann malte ich", läßt er Demetri im Ardinghello sagen „ein ganzes Jahr weiter nichts als Lüfte und besonders Sonnenuntergänge. Welch ein Zauber, welche unendlichen Melodien von Licht und Dunkel und Wolkenformen und heiterem Blau!" Diese Träumerei eilte der Wirklichkeit weit voraus! Erst der Anfang des 19. Jahrhunderts hat einen Maler nach dem Herzen Heinses hervorgebracht: den Dresdner Caspar David Friedrich.

Wenn die Rubensbriefe mit dem Selbstbildnis des Malers schließen, so führt damit die Betrachtung zum Eingang: der Schilderung der Persönlichkeit zurück. An das Physiognomische knüpft Heinse mit einem feinen Kunstgriff die Charakteristik des Mannes: „Die Nase steigt, wie reine Stärke gerade durchs Gesicht, seine Wangen sind von gesunder Röte durchzogen, und in den Lippen sitzt, zwischen dem jungen Eichenstamm von Bart, Adlerliebe zum Aufflug, wenns ihn gelüstet." So war in Deutschland noch nicht von Rubens gesprochen worden, in diesem Tone ist auch nur noch einmal wieder über ihn geredet worden: in dem Rubensbüchlein, das Robert Vischer „für unzünftige Kunstfreunde" geschrieben hat (1904).

Wir überblicken die Folge der Gemäldebriefe und werden uns der hohen Kunst Heinses des Dichters bewußt. Einmal wählte er den Ausgangspunkt einer Beschreibung vom Motivischen her: „ein Blick in das Hauswesen der Heiligen", das andere Mal begann er mit dem Maler: „eine frühe Blume schöner Einbildung. Eins der ersten Stücke von Raphael." Vor diesem Bilde leitete er die Betrachtung mit einer äußeren

Bemerkung ein: „neben der Madonna von C. Dolci hängt ein ganz kleines Gemäldchen von Leonardo", dort heißt es: „diese Madonna wird von den meisten für die Schönste gehalten, die wir haben." In der Sprache strebte er nach der gedrängtesten Form: Hauptwörter ohne Verba, wie die von den Neo-Impressionisten unverbunden nebeneinander gesetzten Farben. Ein Beispiel aus der Beschreibung der Amazonenschlacht: „Hauen und Stechen und Herunterreißen, Sturz in mancherlei Fall und Lage samt den Rossen in den Strom, Blut und Wunden, Schwimmen und Sterben, Blöße und zerhauenes Gewand und herrliche Rüstung." Der sprachgewaltige Mann fand Bilder von suggestiver Wirkungsmacht, unvergeßlich anschaulich: die Brücke auf der Amazonenschlacht „hat nur einen, aber einen hohen, weiten und breiten Bogen, der von einem Michel Angelo gebaut zu sein scheint." Der Leib einer der Töchter des Leukippos „schwebt wie eine Rose im Gepflücktwerden". Neben allerpersönlichsten Stilelementen ist manches Allgemeinbesitz der literarischen Genieperiode, so z. B. auch die Zwanglosigkeit im schriftstellerischen Benehmen. Wenn Heinse seine letzte Rubensbeschreibung mit den Worten abbricht: „Ich bin des Beschreibens müde, wie Sie ohne Zweifel des Lesens", so wäre die Parallele dafür etwa in dem Goethebeitrag zu Lavaters Physiognomischen Fragmenten 1774—75 zu suchen: „Ich bin nicht in der Stimmung, von Cäsaren zu reden."

Freiheit des Genies, Natur, Willkür und Phantasie im Kleinen wie im Großen! Man darf in diesen kunstgeschichtlichen Briefen nichts Methodisches in Kritik und Bildanalysen suchen, alles bleibt Andeutung. Kaum hat er begonnen, so bricht Heinse wieder ab. Er war auch nicht zu bewegen, die Gemäldebriefe, die besonders bei Künstlern Erfolg hatten, in Buchform herauszugeben. Er schrieb keine „Gedanken", sondern eine „Morgenrhapsodie", gab keine Abhandlung, sondern „Herzensergießungen" — freilich nicht die eines Klosterbruders.

Hinneigung zur romanisch-katholischen Kultur, verbunden mit dem Heinse lebenslang vorschwebenden Wunscbbilde eines genialen Künstlers des Lebens nnd der Liebe batten ihn zu Rubens geführt, sie trieben ihn auch über die Berge in die Heimat der Renaissancenaturen, der Helden der Sinnlichkeit und der Kunst. Am Italienweh der „Wintermänner" hat Heinse gelitten, wie Winckelmann vor ibm, Goethe zu gleicher Zeit. Heinse hefreite sich durch die italienische Reise 1780—83, die ihn in die glücklichsten Jahre seines Daseins führte, his er als alternder Mann schließlich wieder daheim saß und nach der Sonne fror. In Italien hat Heinse aufgeatmet, als ob das Blut ibm leichter durch die Adern flösse — er fand die ihm gemäße Lebensluft eines äußerlich unbeschränkten hedonistischen Daseins. Daß er sich die Freiheit, des Mannes köstlichstes Gut, durch mancherlei Ungemach und Entbehrungen erkämpfen mußte, hat ihn nicht gestört. Matthisson beschreiht in seinen „Erinnerungen" die seelische Lage Heinses in Italien anschaulich und richtig mit folgenden Worten: „Beim Wasserkruge trank er Nektar von den Tafeln der Olympier oder träumte von idealiscben Leden, Danäen, Psychen und Heben. Die Marmorbilder des Vatikans ließen ihm nie Zeit genug übrig, sich wegen verdorbener Makkaroni oder wanziger Matratzen murrend herauszulassen, und niemals hat wobl ein römiscber Triumphator auf seiner stolzen Quadriga sich den Göttern an Seligkeit näher gefühlt, als Heinse auf seinen zerrissenen Scbuhsohlen, indem er den treuen Reisetournister von Radicofani nach Viterho trug." Der italienische Aufentbalt lebrte Heinse nicht nur den Umgang mit Kunstwerken, sondern auch mit Künstlern. Ferdinand Kobell, Maler Müller in Rom, in Neapel Hackert und Angelika Kauffmann kreuzten seinen Weg.

Heinses Kunsthetrachtung kreist auch in Italien um das Problem der schöpferischen Persönlichkeit. Darin ist er der Sohn der Hamann-Periode innerhalh der deutschen Geistesgeschichte. „Des Künstlers Seele im Kunstwerk auszuforschen",

so hat Heinse seine Methode, wenn man bei einem so unmethodischen Denker davon sprechen darf, formuliert. Die psychologische Einfühlung in die großen Bildnernaturen war seine Sache, hier gipfelt seine Begabung. Aber diese Einfühlung steht nicht im Dienste einer nach Totalität strebenden, charakterologischen und biographischen Arbeit, sondern bleibt durchaus impressionistisch, Einfall und Gedankenblitz. Auch antwortet Heinses Natur nur auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Künstlern. Er war, und darin blieb er weit hinter Füssli zurück, völlig unfähig, Rembrandt, den „Hauptmann der Niederländer", zu begreifen, wie sein Urteil über die Nachtwache, die er auf einer Reise nach Holland (1784) zu sehen bekam, beweist. Während das Schützenmahl des Bartholomäus v. d. Helst „herrlich, voll Natur und Wahrheit" sei, heißt es von der Nachtwache: „Es ist die größte Zauberei von Helldunkel, obgleich ein wenig gekünstelt. Die Köpfe haben guten Ausdruck, aber die Gestalt ist überall welkend und hat kein rechtes Leben. Rembrandt fehlt es platterdings an den ersten hohen Teilen der Kunst, an Form und Gestalt und im Helldunkel übertreibt er alle Zeit die Natur." Obwohl Heinse geschrieben hatte: das Kapitel von der Farbengebung sei „unendlich und unerschöpflich", wußte er den großen Holländern keinen Platz in ihm anzuweisen. Die Gründe für Heinses Verhalten liegen in bestimmten Seiten der holländischen Malerei: erstens im Mangel an Bewegung, zweitens, damit unmittelbar zusammenhängend, im Mangel an Gestalt in der niederländischen Kunst. „Schönheit des menschlichen Körpers haben sie nicht gekannt." Von der Gestalt, dem Leibhaften her, war aber Heinses Sinnlichkeit allein imstande, den Zugang zur künstlerischen Welt zu finden. Der Künstler ist ihm der sinnliche Mensch schlechthin, der große Künstler ein Titan der Sinnlichkeit. Das Kunstwerk ist Ausdrucksmittel des sinnlichen Menschen, es ist daher nicht in erster Linie, wie es die vorhergegangene Generation getan hatte, auf seinen geistigen Gehalt hin zu untersuchen, sondern

auf das Körperhafte, auf die in der Gestalt entbundene und doch wieder gebundene Sinnlichkeit hin. Seelische Bewegtheit und Spannung sieht Heinse kaum. Hätte er sie sonst bei Rembrandt übersehen? Das ins Innere des Menschen geflüchtete rembrandtische Barock entging ihm. Nur für das Körperbarock des Rubens besaß er ein empfängliches Organ. In diesem Sinne eines psychischen Titanismus ist das Kernwort Heinses verständlich, das in nuce die Ästhetik des Sturmes und Dranges enthält: „alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch." Die griechische Kunst redete zu ihm, soweit sie menschlich war, d. h. als nackte Gestalt. Dadurch, daß Heinse letzten Endes alles Ästhetische auf den Leib bezog, wurde er in Italien der plastischen, der gestaltbildenden Kunst in die Arme getrieben. Seine Sinnlichkeit, nicht eine Theorie führte ihn auf den Weg von Wieland zu Winckelmann. Nur so ist die Wandlung seiner Kunstansichten, richtiger die Erweiterung seines Kunsthorizontes, unter italienischem Himmel zu verstehen. Ein Gegensatz zu Mengs und Winckelmann bleibt nämlich bei aller Antikenverehrung doch: es ist die energiegespannte, sinnlich belebte, in Aktion gesetzte atmende Gestalt, nicht die stille und einfältige, die Heinse meint. Von diesem sinnlich-plastischen Ideal aus scheiden ganze Zweige am Baum der Kunst für Heinses Interesse aus. Die Architektur gehört für ihn nicht zu den schönen Künsten, da ihre Vollkommenheit in der Zweckmäßigkeit und nicht in der Schönheit besteht. „Ein Gebäude ist ein Kleid, das Menschen und Tiere vor bösem Wetter schützt und muß danach beurteilt werden." Daß Architektur Ausdruck ist, daß sich in ihren Formen die Erregungen großer Persönlichkeiten niederschlagen, daß sie Selbstbekenntnis und -mitteilung ist, entzog sich ihm, der doch für den expressiven Gehalt der verwandten musikalischen Kunst ein so feines Verständnis hatte.

Heinse hat in Italien Hunderte von Gemälden beschrieben. Den Rubensbriefen seiner Düsseldorfer Periode entsprechen die Analysen raphaelischer Bilder aus der italienischen Zeit. Man-

ches Zusammengehörige wurde in Boies „Deutschem Museum" (1785 und 1787) gedruckt, das Beste an Raphaelbeschreibungen (Die Stanzen) ging in den vierten Teil des Künstlerromanes „Ardinghello" über. Und doch: ein Wurf, wie die Rubensbriefe, originell, frisch, geschlossen, kühn, gelang Heinse nicht noch einmal. Matt und abgegriffen muten die Sätze an, die er etwa über die Schule von Athen schrieb, müde auch im Lob: „die Gruppen sind schön zusammengehalten." Die Respektspersonen der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts: die Raphael, Tizian, Correggio und Michelangelo werden von Heinse bewundert, aber nicht mit heißer Liebe umworben, wie einst der große, lange verkannte Flame. Warm wird Heinse erst bei dem im Erotischen Starken, von ihm als kongenial empfundenen Giulio Romano in Mantua. Er ist ihm die genievollste Nachahmung der Alten — aber methodisch und kunstgeschichtlich springt auch hier bei der Betrachtung nichts Neues heraus. Die letzte Gemäldebeschreibung, die Heinse auf italienischem Boden schrieb, war Rubens gewidmet. Auch sie eine Enttäuschung! In den Bildern der Kirche Gesuati zu Mantua (zwei heute verschollen, eins zerschnitten in der Bibliothek) vermißt Heinse die Idealität der klassischen Kunst, die Rubens nur wie ein guter Klavierspieler nachphantasiert habe. Dabei weht gerade aus dem Bilde der Dreieinigkeit und den Gonzagabildnissen einem der Atem der durch Tintoretto hindurchgegangenen Kunst des Rubens entgegen.

Kurz: das italienische Klima lähmte nach verschiedenen Richtungen den Kunstschriftsteller Heinse, aber es enthand den Dichter. Heinse schuf im „Ardinghello und die glückseligen Inseln" den ersten deutschen Künstlerroman (1787), den Vorläufer jener heroischen Reihe von Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen" bis zu Kellers „Grünem Heinrich" hin. Wie ein Magnet zog der Romanplan alle Gedankenspäne über Kunst und Künstler an. Das dichterische Element hatte sich endgültig stärker als das wissenschaftliche erwiesen. Der historische

Roman ist die wahre Form für die Geschichtsauffassung und historiographische Technik Heinses. Noch einmal faßte diese lose epische Form die Charakterzüge der Sturm- und Drangperiode zusammen. Im Ardinghello gab Heinse zugleich eine Selbstdarstellung. Italien hieß ihm Untertauchen in die Sinnenwelt des Südens, schrankenloses Schweifen des genialen Menschen. Für Goethe wurde das gleiche Land ein Führer zu Haltung und Formung, zu geistiger Zucht und Diät. Heinse schrieb den Ardinghello, Goethe den Tasso. Den bedächtigeren Deutschen und Schweizern — auch unter den Künstlern — waren Dichtung und Dichter unheimlich. So warnte Salomon Gessner seinen in Italien weilenden Sohn Conrad vor dem Heinsischen Buch, in dem es dem Verfasser gelingt, „interessante Situationen und schöne Szenen mit viel Feuer und Leben darzustellen, aber sich dafür bisweilen über alle sittliche Delikatesse wegsetzt und dann auch noch hie und da über Kunst gewaltig faselt. Junge Leute, die gern Feuer fangen, mögen Bücher derart wohl lesen, aber ja sich dadurch nicht hinreißen lassen.“

Allmählich, nach der Heimkehr aus Italien, verebbte Heinses Interesse für bildende Kunst. An die Stelle der Augenwelt traten exakte Wissenschaften, wie im Verkehr mit Georg Forster und Sömmering die Anatomie und Physiologie, das wissenschaftlichste Spiel: Schach und die Musik, wobei die Musik das Recht der sinnlichen Seite des Menschen vertrat. „Der Klang ist das Sinnlichste, was der Mensch vom Leben fassen kann.“

Heinse war eine verwickelte, ungewöhnlich vielseitige Natur: Dichter — Gelehrter — Ästhetiker — Kunst- — Musikschriftsteller. Er hat Teil am Sturm und Drang, geht aber weder in ihm noch im Klassizismus auf. Er nimmt Ansichten der Romantiker vorweg, von denen ihn aber sein grober Sensualismus scheidet. Er urteilt durchaus subjektiv aus einem urwüchsigen Naturell heraus über künstlerische Dinge, ersehnt aber objek-

tive Maßstäbe der Kunstbeurteilung. Er ist noch verwurzelt in rationalistischen Denkgewohnheiten, ahnt aber bereits den freien Lufthauch eines ästhetischen Empirismus. Aus dem Widerspruch zwischen Sinnen und Verstand wußte er keinen Ausweg. Überblickt man seine schriftstellerische Gesamtleistung, so bleibt: Heinse ist der erste deutsche Kunstfeuilletonist geworden. Er hat diesen literarischen Typus für Deutschland, wie Diderot für Frankreich, geschaffen. Kunstkritik, nicht Kunstgeschichte heißt sein Herrschaftsgebiet, seine Nachfolger wurden der Dichter Heinrich Heine und der Gelehrte Richard Muther.

2

Ein Jahr nach Heinse (1778) veröffentlichte Joh. Heinrich Merck in Wielands „Teutschem Merkur" Notizen von einer „Malerischen Reise nach Köln, Bensberg und Düsseldorf". Gegenüber der „Ariostischen Wärme" der Heinsischen Schilderungen aus der Düsseldorfer Galerie fühlte Merck mit seiner „gewöhnlichen Kälte" sich von vornherein im Nachteil. Aus seinen wenigen Seiten voller feiner aphoristischer Kunstbemerkungen spricht aber eine Kürze, Besonnenheit und Zurückhaltung im Gefühl, die wohl als bewußter Gegensatz und als eine Art Kritik Heinsischen Schwarmwesens gedeutet werden darf. Merck lehnt es ausdrücklich ab, ein „Feuerwerk von Gefühl und Kunstsprache abzubrennen". In Sachen der Kunst wie in der Religion sagen Floskeln sehr wenig. Ein beredter Enthusiasmus zeugt immer gegen sich selbst — und auch hier gilt, was Yorik sagt: „Ein schwacher Mann und ein starkes Gewissen." Im Gegensatz zu Heinses Improvisationen will Merck sich grade nicht dem ersten Eindruck hingeben, sondern in zeitlicher und räumlicher Entfernung vom unmittelbaren künstlerischen Erlebnis sich der „Wahrheit" bleibender Eindrücke bemächtigen. So bleibt sein Kopf kühl und sein Blick frei selbst dem Rubensschen Naturphänomen gegenüber. Be-

wunderung und einschränkende Kritik halten sich in seinen kurzen Bildanalysen die Wage. In feinem Verständnis für die Psychologie des Künstlers erkennt Merck die verschiedenen Anteilgrade des großen Niederländers an seinen Werken uud er begreift sie als Seiten der Rubensschen Natur, ja als etwas überhaupt Naturgemäßes: „Aus dieser großen Anzahl von etlich und vierzig Stücken sieht man, daß er beinahe in allen Teilen der Kunst groß war, aber wie und wann es ihm beliebte, und daß er, so gut wie Mutter Natur nie alle Schönheiten auf einem Fleck zusammendrängte, sie einzeln zerstreute und sich mit der Möglichkeit des Schaffens und Hervorbringens zu gelegener Zeit begnügte.“ — Wenige Jahre früher (1772) hatte Merck in einem „Überblick“ über die Geschichte der Malerei aus Mangel an persönlicher Anschauung den Schatten dieses großen Mannes mit „ehrfurchtsvollem Stillschweigen“ an sich vorübergehen lassen müssen und sich ziemlich vergeblich gemüht, die „weitläufige Formel von positiven und negativen Verdiensten“ des Rubens ins reine zu bringen.

Johann Heinrich Mercks Name ist untrennbar gebunden an die größeren Namen Goethe, Herder, Wieland. Als ihr Freund und Kritiker ging der Kriegsrat in die Unsterblichkeit ein, zugleich aber blieb auch sein Charakterbild lange bestimmt durch das Urteil dieser Männer, vor allem durch des späteren Goethe Schilderung in Dichtung und Wahrheit. Gerechter bezeichnete Goethe Eckermann gegenüber den einstigen Genossen glücklich-übermütiger Genietage als einen wunderlichen, bedeutenden Menschen. Beides war Merck. In Haß und Liebe, Spott und Enthusiasmus eine gleich leidenschaftliche Natur. Unsicher und blind in geschäftlichen Angelegenheiten, hellsichtig und instinktsicher im Erkennen des Echten und Unechten, Bedeutenden und Belanglosen bei Menschen und Kunstwerken. Sein angeborenes Qualitätsgefühl prädestiniert ihn zum Genieentdecker, zum Kunstberater von Fürsten, zum Kunstkritiker führender Journale. Merck selbst zählte sich zum „amphibischen

Geschlecht der Kenner", die weder auf dem Wasser noch auf dem Lande leben könnten, er rechnete sich zur „sterilen" Klasse der Literaten, nicht zu den produktiven Naturen. Hier lag eine von ihm selbst mit geheimem Schmerz erkannte Grenze seines Wesens: seiner kritischem Schärfe, seinem ästhetischen Weitblick, seiner Einfühlungskunst und -lust antwortete keine aufbauende schöpferische Tat — weder in der bildenden Kunst, die er erlernt, noch in der Poesie oder in der Kunstwissenschaft.

Nur eine Handvoll geistreicher Aufsätze und Rezensionen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen und im Teutschen Merkur, der ihm und Heinse die besten Hefte zu danken hat, eine Skizze zu einer Geschichte der Malerei, das ist das ganze kunsthistorische Werk Mercks. Aber das Wenige genügt, um die Anregungskraft zu verstehen, die von diesem lebendigen Manne ausging, um höchste Achtung zu empfinden vor dem vorurteilslosen Geiste einer an sich tief tragischen Natur. Der zündende Funke, der von seiner Gegenwart noch mehr als von seinen Schriften ausgegangen sein muß, ist auch auf die kunstliebenden Köpfe der Zeitgenossen übergesprungen. Mercks Anteil an der Geschichte der Kunstanschauungen und der Kunstkritik des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist mehr mittel- als unmittelbar. Er leistete selbst nichts Entscheidendes, aber, wenn Entscheidendes geleistet worden ist, so hatte er Männer, die es wirkten, beraten, Menschen, die es empfingen, vorbereitet. Seine Stärke lag zunächst im Negativen, im Durchschauen, Ablehnen, im Lächerlichmachen kunstwissenschaftlichen Schein- und Trugwesens. Worte voll beißenden Hohnes fand er gegen die enzyklopädische superfizielle Theorie seiner Zeit, die jeder Müßiggänger fassen kann, die das Kunstgeschwätz erzeugt hat, das nach dem Andachtsgeschwätz das unerträglichste von allen ist. Sein wahrer Sinn wehrte sich gegen die Verlogenheit der Laien, die über Kunst glauben reden zu können, ohne daß sie doch Kunst zu sehen gelernt haben, gegen die Erklärungssucht der Theorien-

schreiber und die Unterschiedsunempfindlichkeit der Mäkler mit Kunstworten, deren grobe Sinne und gröbere Begriffe, wenn z. B. von Farbengebung die Rede ist, sie Rubens und van Dyck in einem Atem nennen lassen. Der in Deutschland besonders heimischen Überschätzung des Buches für die Erziehung zur Kunst stellte er die Wahrheit entgegen, daß alles Bücherlesen oder alles Buchwissen für die Frage nach dem Vorhandensein von Kunstgeschmack völlig irrelevant ist. Liebe zur Kunst, Verständnis für sie ist wie das Gewissen ein Ding, das jeder zu haben wünscht, aber nicht alle von der Natur mitbekommen haben, am wenigsten die, die am meisten davon reden. Mit Leidenschaft verteidigt Merck die schöpferische Leistung gegenüber der nur Erfahrung an Erfahrung reihenden Kompilation, Wahrheit und Charakteristik in der Kunst (Rembrandt, Dürer!) gegen verblasene Allerweltsschönheit, individuellen gegen tabellarischen Geist in der Kunstbetrachtung.

Was Merck auszeichnet, das Positive, das er zu geben hat, ist die ästhetische Empfindung, das Wissen oder richtiger Ahnen um das, was künstlerisch begabt sein heißt. Wie fein und wie turmhoch über der landläufigen, schulmeisterlich engen Künstlerpsychologie stehend, sind seine Sätze über das Wesen der landschaftlichen Begabtheit (Über die Landschaftsmalerei, 1777). „Wenn der Jüngling nicht in ewigen Träumen von Helldunkel gewiegt wird, wenn er nicht stundenlang an einem Bache ruhen, oder von Wollust trunken das hohe Gewölbe des Waldes mit allen Gespenstererscheinungen von Streiflichtern und Schlagschatten anstaunen kann; wenn er nicht, von Spähsucht befallen, die dunkeln Gewölbe der Brücken und Kreuzgänge durchwandelt, oder nach der Dämmerung läuft, die so alles, was von Licht und Schatten zerstreut war, in einen Bündel bindet — so ist er wohl zu seinem Beruf verstümmelt und weg mit ihm zu einer anderen Beschäftigung!" — „Auch wär' ihm zu wünschen, daß er oft, satt von der Natur, ganze Zeiten lang ruhen könnte, ohne nachzubilden; daß er wie die Biene sammle,

ohne Honig zu liefern, wenn ihm der Krayon zu schwer wird, und ihm zu arbeiten sozusagen Hände und Füße gebunden werden. Nur das Non-Genie hat immer das Jucken zum Zeugen, oder sich Spaß zu machen. Wer aber produktive Kraft besitzt, dessen Seele ruht und sammelt, ohne zu wissen wie, wie die Natur im Winter." Vom Wesen des schöpferischen Menschen weiß dieser Darmstädter Kriegsrat mehr als viele Künstler und die meisten Kunstgelehrten, denn es sind ihm auch die helldunklen Seiten der Künstlerpsyche vertraut.

Wer so empfand, wußte sich auch frei zu halten von den ästhetischen Befangenheiten seiner Tage. Gegen die Sage der Kunstliteratur gibt Merck 1780 „einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers". Wie er sich in dem Aufsatz über die Landschaftsmalerei mit dem Künstler Geßner berührt, so hier mit dem von ihm hochverehrten Kenner Hagedorn. In der noch ungeschriebenen Geschichte des Begriffs „Dürer" gebührt diesem Aufsatz ein ähnlicher Platz wie der Abhandlung Christs über Cranach in der Cranachliteratur. Man spürt die Feder eines vielgereisten, vielerfahrenen Kenners deutscher Graphik, dessen Auge geübt ist, die Qualität der Drucke von Stichen und Holzschnitten zu unterscheiden. Zum intimen Verständnis für rein künstlerische Werte gesellt sich die Einsicht in den ästhetischen Sonderstil der Schwarzweiß-Kunst und die Deutung der Arbeit Dürers aus den Mitteln dieses Kunstzweiges heraus: „überhaupt hat kein Meister so tief empfunden, was man eigentlich in Holz ausdrücken kann, wie er." Merck ahnt mehr als daß er es bewiese, daß alles, was eine kurzsichtige Kritik gegen Dürers Zeichnung vorzubringen hat, gar nicht Dürer allein, sondern Merkmale des Zeitstiles und des „Klimas" trifft.

Hier nahm 16 Jahre später Wackenroder den Faden wieder auf in seinem „Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürer von einem kunstliebenden Klosterbruder". Aber nur in der Rettung des deutschen Künstlers Dürer fanden

sich beide: Mercks Kennerschaft und kritischer Geist war der Phantasie und Schwärmerei gewichen, dort eine wissenschaftliche Abhandlung, hier eine Herzensergießung.

Merck hat einmal in seinem Aufsatze „über den verachteten Zustand der deutschen Wissenschaft" mit Stolz und Bewußtsein Wert und Würde des wissenschaftlichen Menschen verteidigt: „Oft sind die so verschrieenen Theoretiker gerade diejenigen Köpfe, die der Welt eine andere Gestalt geben." Bei aller Hochachtung vor seinen kunsthistorischen Erkenntnissen, der Ruhe, Objektivität, Schärfe seines Denkens und Schreibens darf nicht verhehlt werden, daß die Gestalt der Kunstgeschichtsschreibung durch Merck nicht verändert worden ist. Der feine Kenner der Kunst, der jedem Format seine eigene Behandlung, jedem Stoff oder Material seine eigenen Grenzen, die nicht überschritten werden können, zuerkannte, schwamm doch nur im Kielwasser der geschichtlichen und ästhetischen Ansichten Größerer. Es blieb auch bei Versuchen, vom Aphorismus, von Kritik, Brief, Miszelle und Feuilleton zur wirklichen Darstellung überzugehen. In den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts entwarf Merck einen Überblick über die Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyck, den er dem ersten Kenner der Zeit Hagedorn zur Begutachtung vorlegen wollte und mit dem sich die Hoffnung verband, eine Galerieinspektorstelle in Kassel zu erlangen. Der Plan der Arbeit sah „nach kurzen Betrachtungen bei jeder Epoche" eine Biographien- und Charakteristikenfolge vor nebst kurzen Werkverzeichnissen der behandelten Künstler. Da Merck nach eigenem Eingeständnis mit so grobem Werkzeuge arbeiten mußte, daß er am Himmel der Kunst nur die Sterne erster Ordnung kenntlich zu machen wußte, hätten wir — das verraten die erhaltenen Skizzen — nicht viel mehr bekommen als ein mit geistreichen Bemerkungen gewürztes, im Material lückenhaftes und willkürliches Künstlerlexikon. Mercks bleibende Leistung sind seine kleinen Aufsätze, für die ihm die Gegenwart den Kranz nicht vorenthalten sollte,

den seine Zeit dem grillenhaften, verbitterten und freiwillig aus dem Leben gehenden Manne so oft versagt hat. Merck hat seine Ästhetik niemals im Zusammenhange entwickelt. Was nicht zwischen den Zeilen seiner Aufsätze steht, verbarg er unter dem Schutze der Anonymität in einem höchst merkwürdigen Gespräch zwischen Burke, Hogarth und Mengs „über die Schönheit", das 1776 im Teutschen Merkur erschien. Der Schauplatz dieser Unterhaltung zwischen den beiden Engländern und dem internationalen Heros des Klassizismus ist der Cortile di Belvedere „im Angesicht der berühmtesten Statuen". Burke verzweifelt daran, seine Lehre von den Verhältnissen als Ursache der Schönheit im Angesicht der Meisterwerke aufrechtzuerhalten. Trifft seine Theorie doch nicht das, was die eine Statue wesentlich von der andern scheidet. Hogarth mit der schönen Selbstsicherheit des spekulierenden Künstlers verteidigt seine Wellen- und Schlangenlinienlehre. Sie bewähre sich gerade gegenüber den Proportionsstudien Lomazzos und Dürers, deren Weisheit verlorengeht, „sobald die Figur, die sie durch Punkte haschen wollen, nicht die Stellung des Soldaten gab, der unter dem Maße steht". Trotz der Hogarthschen Demonstrationen bezweifelt Burke, daß bei der Jagd auf geschwungene Linien das Auge „auch allzeit Schönheit greifen und wo es keine Schönheit entdeckt, auch keine Schönheit da sein (werde)". Schließlich nähert sich den Diskutierenden ein Maler, der bisher „im Mantel und herabgelassenem Hut" nach dem Apollo gezeichnet hatte, er klappt sein Portefeuille zu und wird als Mengs erkannt. Ihm fällt das schlichtende Schlußwort zu: Schönheit ist wie der Weltgeist überall, aber nur im Abglanz sichtbar. Um von ihr zu reden, mußten, wie für das Reden von der Religion, Dogmen erfunden werden. Das Schönheitssystem jeder Sekte enthält Wahrheit, aber doch nur Stückwerk von Wahrheit. Dürer als Bildschnitzer sah die menschliche Natur nach kubischem Inhalt, Hogarth als Meister im Ausdruck mußte natürlich auf die Magie einer jeden neuen Schwingung

in Linien achthaben. „Man verehre daher jedes System eines großen Meisters als einen güldenen Spruch und als die Genealogie seiner Studien, man übe Auge und Hand nach allen Gestalten." Wenn Mengs dann ein schönes Dürerwort anführt gegen unverständige Laienurteile in künstlerischen Dingen, so spricht freilich Merck durch den Mund des Mengs, Merck, der selbst durch die Schule der Maler gegangen und die Stimme eines andern Geschlechtes war, als das des Mengs. „Und so sei denn Friede mit uns allen."

3

An einem Apriltage des Jahres 1770 brachte die „neueingerichtete, bequeme Diligence" den einundzwanzigjährigen Studenten Goethe von Frankfurt nach Straßburg. Er war kaum im Wirtshaus zum Geist abgestiegen, als er schon eilte, „das sehnlichste Verlangen zu befriedigen" und sich dem Münster zu nähern. „Als ich nun", schrieb der reife Mann später in seiner Lebensbeschreibung — „erst durch die schmale Gasse diesen Koloß gewahrte, sodann aber auf dem freilich sehr engen Platz allzu nahe vor ihm stand, machte derselbe auf mich einen Eindruck ganz eigener Art, den ich auf der Stelle zu entwickeln unfähig, für diesmal nur dunkel mit mir nahm, indem ich das Gebäude eilig bestieg, um nicht den schönen Augenblick einer hohen und heiteren Sonne zu versäumen, welche mir das weite, reiche Land auf einmal offenbaren sollte." „Unter Tadlern der gotischen Baukunst aufgewachsen", glaubte Goethe bei eingehendem Studium dieses Wunderbaues eine neue Offenbarung zu erblicken, indem ihm das Tadelnswerte nicht erschien, das Gegenteil vielmehr sich ihm aufdrang. Des Abbé Laugier 1753 erschienenen „Observations sur l'architecture", in denen der Jesuitenpater sich zu einer bedingten Anerkennung der Freiheit, Kühnheit und Größe gotischer Kathedralen durchrang, gaben Goethe den äußeren Anstoß, sich bedingungslos gegen den Klassizismus und für die Gotik zu erklären. Schließlich wagte er

es, die bisher verrufene Benennung: gotische Bauart, durch den Wert des vor ihm stehenden Kunstwerkes dazu aufgefordert, abzuändern in „deutsche Baukunst", sie als solche unserer Nation zu „vindizieren" und diese patriotischen Gesinnungen in einem kleinen Aufsatz, „D. M. Erwini v. Steinbach gewidmet an den Tag zu legen". Es ist dies die erste Äußerung Goethes über bildende Kunst in literarischer Form. Von ihr gilt, was Herder einmal über Winckelmanns „Gedanken" geäußert hat, daß das erste Werk eines Menschen gewissermaßen immer sein bestes sein wird. Nie wieder haben seine Augen so morgenfrisch gesehen. Das Dickicht der Gelehrsamkeit versperrte ihm noch nicht den Blick in die Weite, Wissen legte noch nicht dem Können Fesseln an. „Er umfaßt" — so charakterisiert Herder das Wesen der Erstlingsschriften Goethes — „mehr als er hat, ahndet mehr als er weiß, schwebt aber noch in seligem Traume und gibt sich selbst hin." Mit diesem Aufsatz, der in Frankfurt niedergeschrieben, unter dem Titel: „Von deutscher Baukunst" und mit der Jahreszahl 1773 im November 1772 als Flugschrift erschien, wurde nicht bloß die Gotik für den ästhetischen Genuß entdeckt, sondern ihr auch sofort eine bestimmte Bedeutung gegeben: sie ist die wahrhaft deutsche Kunst. Nicht als ein Zeitphänomen, sondern als ein Nationalstil trat die Gotik wieder in das Bewußtsein des deutschen Volkes, aus dem sie Renaissance und Klassizismus verdrängt hatten. Die Irrtümer in der Geschichtskonstruktion Goethes vermag ihm heute jeder Student nachzuweisen. Meister Erwin hieß nicht von Steinbach, auch war er nur einer in der Reihe der großen Münsterbaumeister. Weder der Schiffs- noch der Fassadenbau sind aus einem Gusse. Den Franzosen Unverständnis für die Gotik vorzuwerfen, geht nicht an, da sie diese ja als Kunstsprache entwickelt haben. Das Münster in Straßburg und St. Peter in Rom sind nicht nur Gegensätze, sondern auch soweit verwandt, als Gotik und Barock im Kunstwollen sich berühren. Doch genug von schulmeisterlicher Berichtigung lückenhafter geschichtlicher Kenntnisse

Goethes! Sie hatten Goethe nicht gestört. Herder, der den Aufsatz in seine Sammlung: „Von deutscher Art und Kunst" aufnahm, fragte freilich besonnen nach den historischen Voraussetzungen der Gotik und schickte Goethes Sätzen die kühle statische Untersuchung des Italieners Frisi nach, nämlich den 1766 anonym erschienenen „Saggio sopra l'architettura gotica". Die Bedeutung der Flugschrift Goethes liegt eben nicht im Geschichtlichen, sondern im Ästhetischen.

Gotisch ist nicht gleichbedeutend mit barbarisch, mit willkürlich, unbestimmt, ungeordnet, zusammengestoppelt, aufgeflickt, überladen, vom Zierat erdrückt. Das ist die erste Wahrheit, die entgegengestellt wird der gültigen Kunstansicht des 18. Jahrhunderts, von der J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der bildenden Künste" ein vollkommenes Bild gab. 1771 war dieser Koran des Klassizismus erschienen. Mit dem Hohngelächter der Jugend stürzten sich Merck und Goethe in den Frankfurter gelehrten Anzeigen auf den Alten und rieben ihn ohne Achtung vor der kompilatorischen und begrifflichen Leistung nach Wielands Worten „nicht nur mit Salz, sondern mit Salpeter und spanischem Pfeffer". Goethe übernahm es 1772, den Auszug: „Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung" als unzeitgemäß nach den Arbeiten Lessings und Herders zu erweisen. Eine Theorie der Künste erscheint für Deutschland noch gar nicht an der Zeit. „Wer von den Künsten nicht sinnliche Erfahrung hat, der lasse sie lieber." Hier meldet sich das unendliche Verlangen, den Weg zur Kunst durch die Anschauung bedeutender Kunstwerke zu nehmen, dem begrifflichen Denken das anschauliche und gegenständliche gegenüberzusetzen, das für die neue Generation charakteristisch ist und von Goethe zuerst 1776 auf seiner heimlichen Reise von Leipzig zu den Dresdner Gemälden befriedigt worden war. Auf Sulzers Buch spielt Goethe in seinem Münsteraufsatz an, wenn er schreibt: „unter die Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuches, häufte ich alle

synonymischen Mißverständnisse..., die mir jemals durch den Kopf gegangen waren." Wer in Sulzers Theorie den Artikel „Gotik" nachschlägt, stößt auf folgende Sätze: „Man bedient sich dieses Beiwortes in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten; wiewohl der Sinn des Ausdrucks selten genau bestimmt wird." Die Gleichung gotisch-barbarisch gilt nach Sulzer nicht nur für die schönen Künste, sondern auch für Lebensarten. Es gibt, wie einen gotischen Stil, so auch ein gotisches Benehmen; der Emporkömmling ist ein Stück lebender Gotik. „Man mache einen im niedrigen Stand geborenen und unter dem Pöbel aufgewachsenen Menschen auf einmal groß und reich, so wird er, wenn er in Kleidung, in Manieren, in seinen Häusern und Geräten und in seiner Lebensart die feinere Welt nachahmt, in allen diesen Dingen gotisch sein." — Nun versteht man den Grimm, mit dem sich der junge Goethe gegen die Verkleinerer des Begriffes Gotik wandte. Die zweite, von den jungen Dichtern gefundene Wahrheit lautet: Gotik, das ist nicht nur Stärke und Rauheit, sondern auch Schönheit. Schönheit freilich anderer Art, als die weiche, glatte, die verschönernde des Rokoko. Hier schließt sich sofort ein weiterer, tiefer führender Gedankengang an: Kunst ist gar nicht nur vom Begriff der Schönheit her faßbar. Das ging gegen Winckelmann, Mengs und Sulzer. Das Schöpferische ist der Kernbegriff, dem sie sich unterwirft. „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst." Damit ist die Bahn frei zum Verständnis aller starken Kunst, wann und woher sie auch komme. Wieder blicken wir auf die Goethische Kritik Sulzers hinüber. Da hatte es schon gegen Sulzers Prinzip von der „Verschönerung der Dinge" geheißen: „gehört denn das, was unangenehme Eindrücke auf uns macht, nicht so gut in den Plan der Natur, als ihr Lieblichstes? Sind die wütenden Stürme, Wasserfluten, Feuerwogen, unterirdische Glut und Tod in allen Elementen

nicht ebenso wahre Zeugen ihres ewigen Lebens, als die herrlich aufgehende Sonne über volle Weinberge und duftende Orangenhaine?" Wo nur eine Empfindung wirklich nach Ausdruck verlangt, da schafft sie ein charakteristisches Ganze. „So modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper." Das „expressionistische" Element in der primitiv-exotischen, in der Negerkunst hat schon Goethes hell- und weitsichtiges Auge erkannt. Die dritte Wahrheit ist das Recht des Genies auf seine eigene Stärke gegenüber Mustern und Regeln, diesem Spalier, an dem sich die schwachen Naturen emporranken. „Der Genius will auf keinen fremden Flügeln, und wären es die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte sind es, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub." Man versteht Goethe falsch, wenn man in diesem Aufsatz nur eine Ehrenrettung der Gotik, eine Verherrlichung Meister Erwins und des männlichen Albrecht Dürer und damit eine Absage an die Antiken- und Renaissanceverehrung Winckelmanns erblickt. Goethe verkündete nicht nur das Lob der deutschen Kunst, weil sie deutsch, sondern weil sie original ist, sich nach eigenen Prinzipien gebildet hat. Denn das ist es: er verlangt gegenüber einer virtuosen, konventionellen Kunst, die überall zu Hause sein könnte, daß das Kunstwerk eine Heimat habe, in Liebe gezeugt, aus Empfindung geboren sei. Er umfaßt alle legitimen Kinder, alle „Naturunmittelbaren" mit gleichem Anteil, heißen sie Erwin oder Bramante, seien sie „durch Berge und Meere" getrennt, wie Rembrandt, Raphael und Rubens. Goethes Briefe aus diesen Jahren und die Aufsätze „Nach Falconet und über Falconet" (1775) und „Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe" (1775) beweisen es. Dem Prediger des „Üblichen" Hagedorn wird, ohne daß der Name fällt, entgegengehalten, daß in aller Welt das Schickliche für das Übliche gelte, und „was ist in der Welt

schicklicher, als das Gefühlte?" Weil sie gefühlt ist, gehört auch eine als niederländische Bäuerin mit ihrem Kinde gesehene Mutter Gottes an die Seite Raphaels, der doch auch nicht mehr gemalt hat, als eine „liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen". Wie in dem Münsterhymnus Goethe die holzgeschnitzte Gestalt Dürers lieber ist, als die theatralischen Stellungen, erlogenen Teints und bunten Kleider der Rokokomaler, so spielt er hier die bis an den Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckte Gebärerin, die Maria Rembrandts, aus gegen den „markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln". Man spürt die Nachwirkung des Dresdener Galeriebesuches im Lob der charakteristischen Kunst gegenüber dem Schönheitsbegriff einer unpersönlichen Idealität. Darin, und nicht allein in der Vorliebe für das Gotische, erkennen wir die Wandlung des Leipziger Goethe zum Straßburger. Leipzig hieß: Rokokoluft, Vernunft und Geschmack, Technik und Begrifflichkeit der Oeser und Hagedorn. In Straßburg vollzieht sich die Wendung zu Gehalt und Ausdruck, Ergriffenheit und Instinkt, Genie und Erlebnis. Aus der Schule des Geschmacks tritt Goethe in die Schule der Natur. Natur wird das Zauberwort, das die Pforten auch der Ästhetik sich auftun läßt. Im Schlußsatz der dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe blitzt der Gedanke auf, der Goethe als Leitstern sein ganzes Leben auf den vielverschlungenen Bahnen der Kunstbetrachtung voranleuchten sollte: „individuelle Keimkraft nur treibt wie die Geschöpfe der Natur so selbständige künstlerische Werke hervor." Die Analogie von dem Kunstwerk als Organismus, als einem verkleinerten Abbild des Naturganzen, hatte schon Shaftesbury ausgesprochen, auf Herder und Lessing war sie übergegangen. Goethe will mehr als einen aufklärenden Vergleich, er will ein gemeinsames Prinzip auf beide Gruppen von Werken anwenden. Der zitierte Satz enthält die Abschiedsworte des jungen Goethe, zugleich aber auch Worte, die die Brücke bilden zum reifen Goethe; denn seine sich scheinbar so widersprechenden Äuße-

rungen über Kunst wurzeln doch im Einheitsgrunde eines ursprünglichen Kunstbewußtseins, sie sind Teile einer großen Konfession.

4

Der junge Goethe hat nicht die Absicht gehabt, Kunstgeschichte zu schreiben. Wie Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung ist Goethes Erwin-Aufsatz eine Gelegenheits- und Programmschrift, ein enthusiastisches Bekenntnis zu Erlebnissen und Erfahrungen zunächst persönlicher Natur, kühne Regung des lebendig gewordenen Augensinnes, ein erster Versuch, die Sehwelt an die Wortwelt anzuschließen. Daß Goethes Seele empfänglich war für die Eindrücke einer starker Kunst, dankt er weniger den Künstlern, die bisher seinen Weg gekreuzt hatten, den Junker, Seekatz, Trautmann, Schütz, Öser, sondern dem wahren Bildner seiner Seele und Sinne: Herder. Und durch Herder hindurch Hamann. Aus den lebens- und geistesgeschichtlichen Prozessen, um die es sich hier handelt und die Gegenstand literarischer Forschung stets gewesen sind, heben wir nur die Momente heraus, die zur Formung des goethischen Kunstgefühls und damit zur Umbildung auch der allgemeinen Kunstanschauungen des 18. Jahrhunderts geführt haben.

Wie ein Eisbrecher brach der „Magus des Nordens" durch das erstarrte Meer klassizistischer Kunstlehren eine Fahrtrinne für Herders und Goethes Schiffe. Wenn man die Periode des Sturmes und Dranges in der Dichtung gewöhnlich mit dem Erscheinen von Gerstenbergs „Briefen über die Merkwürdigkeiten der Literatur" 1766 beginnen und mit dem Don Carlos Schillers 1787 schließen läßt, so können wir für die gleiche Bewegung in Kunstbetrachtung und Kunstforschung das Schlußdatum beibehalten; ist es doch das Erscheinungsjahr von Heinses „Ardinghello". Den Beginn aber schieben wir zurück auf 1762, in welchem Jahre Hamann seine Schrift: „Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmaße" erscheinen ließ.

Hinter dem wunderlichen Titel verbirgt sich eine Kritik der Hagedornschen „Betrachtungen über die Malerei". Auf den Dresdner Galerie-Akademieleiter und Geschmackspapst hatte es der zweiunddreißigjährige Königsberger abgesehen, weil der Kompromißler wegen seiner Wirkung auf weite Kreise besonders gefährlich erschien. Der Name des Gegners, der „wie der Stallmeister stolz darauf tut, daß jeder Gott einer Malerakademie ihn versteht," wird zwar nicht genannt, dafür ist die Karikatur aber unverkennbar. Gegen die Vielleserei, Vielwisserei, Vielloberei richten sich Hamanns Pfeile: „vermittels der Magie plündert der Schriftsteller Kabinett und Bibliothek, verstümmelt Bücher und Gemälde, um ein Kind des Himmels mit Lumpen zu kleiden und in eine liebe Frau von Loretto zu verwandeln". Mit dem Schicklichen, dem Üblichen, dem Regelhaften, Durchschnittlichen kommt man in der Kunst nicht weit. Nun setzt Hamann aber an die Stelle der Hagedornschen Systemlosigkeit nicht etwa ein wirkliches geschlossenes kunsttheoretisches Begriffsgebäude, sondern in bewußter Ablehnung der Systemsucht seiner Zeit gibt er nur, wie Herder sagte, „gewogene Goldkörner", prophetische Aphorismen, deren Fernwirkung auf Herder, Goethe, Lavater, Jacobi, Heinse mit Händen zu greifen ist: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach und versteht keine andere Sprache der Leidenschaften als der Heuchler selbst." „Wer keine Ausnahmen liefert, kann kein Meisterstück liefern." „Wahrheiten, Systemen, Grundsätzen bin ich nicht gewachsen — Brocken, Fragmenten, Grillen, Einfällen." Diese Scheu vor dem Systematischen geht bis zu den Romantikern. „Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien," ruft der Straßburger Goethe, und noch 1797 spricht Wackenroder die Herzensüberzeugung aus: „Aberglaube ist besser als Systemglaube." Aber aus all den mehr oder weniger dunklen Essays, Rhapsodien, Einfällen, Fragmenten, „Wäldern", „Kreuzzügen" schält sich doch ein einheitlicher Ge-

dankenkreis von höchster Bedeutung auch für Kunstauffassung und Kunstgeschichtsschreibung heraus: die Lehre vom Genie. In Hamanns „Sokratischen Denkwürdigkeiten" steht der berühmte Satz einer neuen Ästhetik: „was ersetzt bei Homer die Unwissenheit der Knnstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bei einem Shakespeare die Unwissenheit oder Übertretung jener kritischen Gesetze? Das Genie!" —

5

Jede Darstellung aus der Geschichte einer Wissenschaft ist eine undankbare literarische Aufgabe. Goethe hat in der Einleitung zur „Geschichte der Farbenlehre" eine Reihe der methodischen Schwierigkeiten aufgezählt, denen der Historiograph begegnen muß. Da heißt es: „Es ist äußerst schwer, fremde Meinungen zu referieren, besonders wenn sie sich nachbarlich nähern, kreuzen und decken. Ist der Referent umständlich, so erregt er Ungeduld und Langweile; will er sich zusammenfassen, so kommt er in Gefahr, seine Ansicht für die fremde zu geben; vermeidet er zu urteilen, so weiß der Leser nicht, woran er ist. Richtet er nach gewissen Maximen, so werden seine Darstellungen einseitig und erregen Widerspruch, und die Geschichte macht selbst wieder Geschichten." Das Treffende in der Schilderung dieser Schriftstellernöte empfindet man bei der Darstellung der Gedankengänge des weiten Goethekreises besonders lebhaft. Das bunte Gewebe, an dem eine ganze Generation gearbeitet hat, muß man auftrennen, mannigfaltig Verflochtenes und Verschlungenes lösen, einzelne Fäden aufzeigen, wo doch nur das aus allen Fäden zusammengesetzte Bild die geschichtliche Wahrheit enthält.

In die empfängliche Seele des Studenten Herder legte Hamann bei gemeinsamer Lektüre Shakespeares, der Bibel und der Griechen die kostbare Gedankensaat, von deren Früchten sich der Geist des jungen Goethe nähren sollte. Herder gab die ersten Funken im Zusammenstoß mit einem hohlen Kopfe.

Wie Hamann gegen Hagedorn, so kämpfte Herder gegen Riedel. Das 1769 abgeschlossene, von Herder nicht in Druck gegebene vierte Kritische Wäldchen mit der Kritik über Riedels Theorie der schönen Künste (Jena 1767) zeigt den Stand der Herderschen Ästhetik zur Zeit seiner Einwirkung auf Goethe. Das Grundgefühl dieser Tage war der Ekel vor dem ästhetischen Geschwätz, hinter dem keine Kunstkenntnis, sondern nur Bücherweisheit steckt. So spricht auch Riedel „über die Grazie aus Winckelmann und über die Naivität aus Moses (Mendelssohn) und über die Schönheit aus Baumgarten — von keinem aus der Natur", das heißt aus Sachverstand. Wie die Grundlage solcher Theorie morsch ist, ist die Methode falsch. Sie alle, die über Kunst schrieben, behandelten das Organ, das uns befähigt, die Schönheit als sinnlich erkannte Vollkommenheit aufzufassen, nämlich den Geschmack, als eine unveränderliche Größe, als eine Gabe der Natur, die allen Menschen im gleichen Maße zugemessen wurde. Aber auch der Geschmack, das Grundgefühl des Schönen, ist erst geworden, er ist erst das Schlußergebnis aus „langen Auswickelungen und Zusammensetzungen, Fehltritten und Übungen" der Seele. Damit war dem dogmatischen Gesichtspunkt der genetische entgegengesetzt, das Gesetz natürlichen Werdens auch für die Entwicklung seelischer Kräfte in Anspruch genommen. Auf die Betrachtung kunstgeschichtlicher Probleme angewendet, hieß das, die geschichtliche Bedingtheit des künstlerischen Genusses und der künstlerischen Produktion anerkennen. Wenn es keinen Normalgeschmack gibt, kann auch nicht der griechische Geschmack Anspruch auf kanonische Bedeutung haben. Er ist unter seinem Himmelsstrich geworden, auf seinem Boden gewachsen, wie auch die Phantasie, aus der der Künstler schafft. Hier liegen Wurzeln jener Gedankenfolge, die Herder in seinem „Denkmal Johann Winckelmanns" 1778 entwickeln sollte. Sind aber schließlich Schaffen und Genießen, Phantasie und Geschmack an gewisse psychologische und geschichtliche Bedin-

gungen ihrer Entstehung gebunden und muß das Wesen des Zeitgeschmacks und der Zeitproduktion aus ihnen abgeleitet werden, so gibt es kein Normalprinzip der Beurteilung, vielmehr muß die Kunst verschiedener Zeiten und Völker nach verschiedenen Prinzipien beurteilt werden. Hamanns „Willkür“ und Phantasie, die freien Kräfte der künstlerischen Individualität, werden von Herder verankert im Grunde historischen Werdens und Geschehens. Was dem flüchtigen Blick wie Willkür erscheinen mag, gibt sich dem Eingeweihten als ein gesetzmäßig Gewordenes und stetig Gewachsenes. Damit ist eine neue Grundlage für das wissenschaftliche Denken geschaffen. In diesen großen Kreis wird auch die Gedankenwelt des jungen Goethe hineingezogen. Auf Goethe hat ja nicht etwa eine einseitige Stellungnahme Herders für gotische Kunst gewirkt — davon war dieser weit entfernt —, sondern eben der historische Sinn und die ihm zu verdankende Vertiefung des Begriffs. Für den Rationalismus bedeutet Kunst: ein Muster- und Regelarsenal, eine außerhistorische und außerindividuelle Welt nachahmbarer und vom Verstand zu erfassender Werte. Für Winckelmann engte sich der Begriff Kunst ein zu der übernationalen, kanonischen Kunst und Bildungswelt der Antike, für Herder heißt Kunst: Natur. Sie ist ihm ein Lebendiges, Gewirktes und Wirkendes. Zugleich erweitert sich auch der Begriff der Kunst. Jetzt umfaßt sie die Stimmen aller Völker, nicht nur der Vorzugszeiten und -nationen, sie ist Form gewordener Ausdruck der Volksindividualitäten. Für Sandrart eine Standes- und Bildungsleistung, für Winckelmann das Geschenk eines auserwählten Volkes an die Welt, ist Kunst für Herder: Offenbarung Gottes im Werden der Geschichte. Aus beiden ergibt sich eine neue Wertung künstlerischer Erzeugnisse. In Fortbildung der zuerst 1760 von Young aufgestellten Forderung des Originalen (Gedanken über die Originalwerke) zum Prinzip der Macht genialer Individuen durch Hamann und zur Lehre von den Volksindividualitäten durch Herder, wird das Ursprüng-

liche statt des Abgeleiteten gesucht, anstelle des Korrekten das Ergreifende gefunden. Nun ist Shakespeare der Dichter der nordischen Menschheit, Sophokles ebenbürtig an Originalität, Wahrheit und Lebendigkeit, und nun wird die Sprache, werden Volkslieder und Sagen zu edelsten Gewächsen nationalen Bodens. Das sind die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen sowohl für Goethes Aufsatz: „Von deutscher Baukunst", wie für Heinses Düsseldorfer Gemäldebriefe.

Wir verfolgen den Gang der Gedanken Herders, soweit sie für die Kunstgeschichtsschreibung, vor allen Dingen der Romantik richtunggebend wurden, noch eine Strecke weiter. Bei dem ersten Preisausschreiben der 1777 in Kassel gegründeten Société des Antiquités, das eine „éloge de Monsieur Winckelmann" forderte, unterlag Herder gegen den Göttinger Philologen Heyne. Diese ungekrönte Preisschrift des Jahres 1778, das „Denkmal Johann Winckelmanns", enthält die wichtigsten kunsthistoriographischen Grundsätze Herders und in ihrer Aufstellung eine wahrhaft produktive Kritik des großen Antiquars. Herder übt jene ehrfurchtsvolle Kritik, die aus leidenschaftlicher Liebe des Schülers zu seinem Meister fließt: Winckelmanns Hauptwerk hatte Herder in vier Jahren siebenmal gelesen, schon in den Fragmenten über die neuere deutsche Literatur (1776) rechnete er ihn zu den neuen, auserwählten Prosaikern. Am Schlusse des ersten kritischen Wäldchens hatte Herder ja bereits die Absicht ausgesprochen, sich mit dem Winckelmannschen Begriff der Historiographie auseinanderzusetzen. Die Nachricht von der Ermordung Winckelmanns hatte ihm die Feder aus der Hand genommen. In die zweite Sammlung der Fragmente, sowie in das fragmentarische Kritische Wäldchen von 1767 waren Teile dieses Gedankenkomplexes über die Methodologie der Geschichtsschreibung übergegangen. Zehn Jahre später fanden sie in der Winckelmann-Schrift ihre reifste Form. An die Idee einer für alle und jede Kunst gültigen historischen Gesetzlichkeit, wie sie

im vierten Kritischen Wäldchen schon skizziert war, knüpft Herders Kritik des nur bedingt geschichtlichen Standpunktes Winckelmanns an, der glaubt, die Griechen hätten sich, wie alle Völker, ihre Kunst selbst erfunden, sie seien „einem fremden Volke nichts schuldig". So „simpel" ist die Geschichte nicht. Es gibt auch hier Fort- und Überleitungen von Volk zu Volk. Stilistische Ähnlichkeiten weisen auf historische Zusammenhänge zwischen der griechischen und ägyptischen Kunst. Nur die Annahme fremder Tradition vermag Vieles in der archaischen griechischen Kunst, Mythologie und Wissenschaft zu erklären. Den Griechen wird dadurch von ihrem Verdienste nichts geraubt, denn wichtig ist nicht so sehr das Beeinflußte, sondern das Selbständige, das, worin sie sich von ihren Vorgängern unterscheiden, was sie aus ihren Vorbildern gemacht haben. Es schwebt Herder eine Kunstgeschichtsschreibung vor, die die Geschichte der Kunst nicht als „Lehrgebäude", sondern als Geschichte betrachtet. Die Skepsis des Historikers gegenüber dem Dogmatiker spricht aus der Frage, ob die Griechen wirklich das Wort „Historie" so genommen hätten wie Winckelmann, ob nicht außer der Winckelmannschen Methode noch eine andere möglich und gut sei, „da man keinen Lehrbegriff im Kopfe hat, sondern die Dinge schlicht ansieht, wie sie sind, sie bindet, wie die Geschichte, nicht das Raisonnement bindet, sie gehen und sich abwinden läßt, wie sie sich abwinden". Eine Historiographie, die ohne geschichtliche Grundlagen Systematik ist, befindet sich auf Irrwegen. Noch nach einer zweiten Richtung grenzt Herder die Zukunftswissenschaft einer geschichtlichen Entwicklung der Kunst ab: gegen die Künstler. Künstlerisch-technische und wissenschaftliche Betrachtung sind grundverschieden. Die Geltung der Künstlerbücher ist beschränkt. Der Künstler sieht mechanisch oder geistig bildbare Formen, dem Antiquar „darf nie der Gedanke beikommen: würde ich das auch bilden können? Kann's unsere Zeit bilden? Genug: es ist gebildet und er fragt: von wem? wann? wie? was bedeutet's?

wozu hat's gedient?" Wenn man auch zugeben wird, daß der Künstler aus den Erfahrungen der Praxis heraus „tausend Erscheinungen, Schwierigkeiten und feine Handgriffe" erkennen wird, die dem bloßen Liebhaber oder Gelehrten leicht entgehen, so verpflichtet das doch nicht zum Verzicht auf jedes Urteil, sondern nur zur Sachkenntnis und Vorsicht in Dingen der Technik. Damit war der Schlußstrich gezogen unter das Kapitel von den klassizistischen Künstlerbüchern der Mengs und Geßner, Füßli und Falconet und der Kranz aufgehängt für den, der die neue Kunstgeschichte schreiben sollte.

V.

KLASSIZISMUS

*

1. GOETHE / 2. HEINRICH MEYER
3. GEORG FORSTER

*

Die geistige Lage der Kunstwissenschaft in Deutschland um das Jahr 1786 war etwa die folgende: glänzende Gemäldebeschreibungen, treffliche Charakteristiken großer Künstler waren von geistreichen Federn geschrieben, tiefere Zusammenhänge geschichtlicher Natur in genialer Ahnung gefunden, technische Beobachtungen von scharfen Augen durchgeführt worden — und doch: alle diese Maler, Dichter, Gelehrten, Dilettanten seit Winckelmanns Tagen hatten mehr als eine Amateurwissenschaft nicht hervorzubringen vermocht. Der Weg zur fachwissenschaftlichen Kunstforschung war noch weit und steinig, er konnte nur über die Stationen methodischer Arbeit führen; denn wenn in den Frühzeiten der Künste und Wissenschaften zur Not der dilettantische Betrieb genügt, so wird doch, sobald technische Fragen von mehr als primitiver Art sich erheben, nach Fachleuten und Sachkennern gerufen. Auch in der zweiten Epoche der Kunstgeschichtsschreibung tritt mit dem Gewahrwerden methodischer Probleme allmählich an die Stelle einer halb zufällig aufgerafften, halb einseitig ästhetisch orientierten Denkmälerkenntnis eine systematisch betriebene, zum wenigsten eine vorurteilslosere Autopsie. Die bisherige willkürliche, grobe und schwankende Terminologie legt den Wunsch nach einer festeren und zugleich feineren Begriffssprache nahe und als Ziel ernster kunstgeschichtlicher Studien taucht die Darstellung größerer geschichtlicher Zusammenhänge aus dem Bereiche der nachmittelalterlichen Kunst auf. Wer, wie der sich vollendende Goethe und die Seinen dieses Ziel wollte, mußte auch den Weg wollen.

I

Für den anhebenden Goethe in Leipzig war Kunst eine Art höheres Gesellschaftsspiel gewesen, sein Kunstbegriff deckte sich mit dem „Leichten", Gefälligen, Gemütlichen. Herder hatte ihn aus dieser weichen Oeser-Atmosphäre weggezogen und in Straßburg hingewiesen auf das Wahre, Tiefe, das Ge-

wachsene und das Individuelle statt des durch Gesellschaft und Sitte geformten Allgemeingültigen. In sich hatte Goethe die eigene Persönlichkeit und in der Vergangenheit die großen schöpferischen Persönlichkeiten erkannt. Nun hieß ihm Kunst Geniewerk. In dem berauschenden und seine Seele in den Tiefen aufwühlenden Erlebnis der großen gotischen Kunst lernte er die Tat der Titanen verehren; eine Offenbarung der Natur, die rätselhaft und erschütternd wie ein Erdbeben oder ein Vulkanausbruch ist. Zwei Seiten der Kunst hatten sich Goethe entschleiert, das Graziös-Gefällige und das Groß-Charakteristische, eine Sehnsucht blieb ihm noch unbefriedigt: das Verlangen nach dem Harmonisch-Schönen. In Italien, im Angesicht der klassischen Kunst der Antike und der Renaissance wurde es gestillt. Hier traf Goethe auf Klarheit, Ausgeglichenheit sowohl im Gegensatz zum Wildbewegten des Barock, zur tändelnden Unruhe des Rokoko als auch zum Stürmischen der Gotik. Auch auf diesem Boden suchte und fand Goethe einen Führer: Heinrich Meyer, der in treuer Brust das Erbe Winckelmanns verwaltete. „Ich zähle einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt von dem Tage, da ich Rom betrat." Dies Goethewort könnte auch in einem Briefe Winckelmanns stehen. So grundverschieden die äußeren Lebensumstände hier und da auch immer gewesen sind, es besteht eine starke innere Verwandtschaft zwischen den seelischen Antrieben, die Winckelmann und Goethe nach Rom führten. Auch für Goethe war es eine Tat der Selbsterlösung, der Selbstverpflanzung aus Dumpfheit in Wachheit, aus dem Leben im kleinen Stil in große Verhältnisse, große Landschaft, große Kunst. Goethe entdeckt auf dieser Reise den klassischen Goethe, der im dämonischen Goethe schon schlummerte.

Goethe glaubte zunächst, Italien nicht als Kunstforscher und Kunstfreund, sondern als Künstler nötig zu haben. Sein Auge hatte einst in der Mannheimer Sammlung auf Werken antiker Kunst, in Straßburg auf den Teppichen nach Raphaels Kar-

tons, die beim Einzug Marie Antoinettens ausgestellt waren, dann auf Gipsen, Stichen, Zeichnungen, geschnittenen Steinen und Medaillen sehnsuchtsvoll geruht und jene Großheit geahnt, die er bewußt genießend auf dem Mutterboden der Kunst erleben und zugleich nachgestaltend sich aneignen sollte. Daß das augenerziehende Land schließlich aus ihm keinen Maler, sondern einen Kunstforscher und klassischen Dichter machen sollte, konnte Goethe beim Betreten Italiens nicht voraussehen. Er wird erst Kunstgeschichtsschreiber, nachdem er resigniert hatte, als Künstler etwas zu leisten: Forschung tritt an die Stelle der Schöpfung; Forschung in dreifacher Gestalt, als Natur-, als Kunst-, als Geschichtsforschung.

Die Kunstanschauungen des jungen Goethe hatten die großen Titanen des Steins: Erwin und Bramante, des Pinsels: Rubens und Dürer, des Wortes: Shakespeare und Ossian beschworen, seine Dichtung hatte die großen Befreier und „Selbsthelfer", wachgerufen: Goetz und Caesar, Christus, Sokrates und Mahomet. Der italienische Goethe greift nicht nur zu den gebundenen Existenzen: Iphigenie und Tasso, sein Stilbewußtsein und die Anschauung harmonisch reiner Kunst wirken auch unmittelbar auf die dichterischen Formideale ein. Bei der Umwandlung der Iphigenie aus dem Naturalismus freier Prosa zur rhythmisch-edlen Bindung durch den Vers leiten ihn raphaelisches und palladianisches Stilgefühl. Es ist ein Symbol für ganze Erlebnisreihen, wenn Goethe seine Iphigenie nichts sagen lassen will, was eine angeblich von Raphael gemalte Agathe nicht aussprechen möchte. Reine Schönheit der Maße, Harmonie der Formen, Klarheit der Verhältnisse, das sind die Sterne am flimmernden Firmament der Kunst, denen Goethe der Dichter und Goethe der Kunstfreund zunächst folgt.

Italien hat die Grenzen kunsthistorischen Wissens für Goethe bedeutend geweitet. Schritt er auf der Karte der Kunstgeschichte südwärts und schloß von nordischer Gotik und niederländischer Malerei herkommend sich Antike und Renaissance auf, so fand

er schließlich doch noch einmal den Weg zurück zu Rembrandt und Dürer. Da wir keine biographischen Verpflichtungen haben, verzichten wir darauf, Goethes Schriften über bildende Kunst in chronologischer Reihenfolge zu besprechen. Dafür versuchen wir eine Ordnung nach Grundproblemen und fragen nach den großen kunstwissenschaftlichen Leistungen Goethes, nach seinem Anteil an der Vorbereitung einer wissenschaftlichen Methode. Goethe gehört, wie Wickhoff mit Recht gesagt hat, „zu jenen, die an der Spitze der kunsthistorischen Bewegung stehen und hat ihr für gewisse Dinge die Richtung gegeben". Von Fragestellungen kunstwissenschaftlicher Art hat Goethe die folgenden aufgegriffen: das terminologische und das monographische Problem, die biographische und die problemgeschichtliche Aufgabe.

Es gibt ein intellektuelles Reinlichkeitsbedürfnis. Goethe besaß es in hohem Maße. Sein Kopf duldete keine Begriffsmischerei und Begriffsverwischerei, sein empfindliches und in dichterischer Arbeit zu höchster Genauigkeitsleistung erzogenes Sprachgefühl wehrte sich gegen unsauberen, unklaren, unscharfen Wortgebrauch — auch in der wissenschaftlichen Darstellung. Schon bei der Lektüre und Anzeige der „Schönen Künste" von Sulzer hatte Goethen das „unbestimmte Prinzipium": Nachahmung der Natur gequält, das Sulzer nur durch ein gleich unbedeutendes: die „Verschönerung der Dinge" zu verdrängen gewußt hatte. In Rom, vor allem in Gesprächen mit dem scharf denkenden und formulierenden K. Ph. Moritz, verstärkte sich Goethes Verlangen nach einer festen Terminologie, die eine wissenschaftliche Behandlung künstlerischer Gegenstände überhaupt erst möglich macht, noch. Als Ergebnis des Umganges mit Moritz und des Studiums seiner 1788 von Goethe angezeigten Schrift: „Über die bildende Nachahmung des Schönen" schrieb Goethe 1789 die terminologische Studie: „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil." Moritz hatte eine Zerlegung und Abstufung des Begriffs der Nachahmung

versucht und drei psychologisch unterschiedene Stufen der Nachahmung auseinandergehalten. Erstens: das Nachäffen, das in äußerlicher Anlehnung an das Vorbild besteht: der Tor äfft den Sokrates nach. Zweitens: die parodierende, also übertreibend charakterisierende Vorführung des Urbildes: der Schauspieler parodiert den Sokrates. Drittens: eine Nacheiferung im Sinne geistiger Nachfolge: der Weise ahmt den Sokrates nach. Goethe wendet die Moritzsche Methode und seinen Grundgedanken auf die engere Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit an. Aus dem Nachäffen wird ihm: einfache Nachahmung, aus der Parodie: Manier, aus Nacheiferung: Stil. Wie bei Moritz der bleibende Gegenstand dreifach abgestufter Nachahmung die Persönlichkeit des Sokrates, so ist für Goethe die Natur bleibendes Objekt einer Nachbildung, deren Grundmöglichkeiten — wenn sie sich begrifflich auch scharf scheiden lassen — im Leben doch „zart ineinander verlaufen". Die einfache Nachahmung der Natur arbeitet „im Vorhof des Stiles", sie ist Sache zwar fähiger, aber beschränkter Begabungen, ihr Wesen besteht in bildnishafter Treue, in gewissenhafter Buchung des anschaulichen Tatbestandes. Als Grundlage höherer schöpferischer Betätigung ist ein solches fleißiges und genaues Studium der Einzelformen der Natur unentbehrlich, sein Ergebnis ist Wahrheit der äußeren Wirkung, wir würden sagen: ist Wirklichkeit. Goethe schweben dabei vor Werke der Niederländer, Stilleben, wie etwa die Huysumschen Blumenstücke. Auf eine höhere Stufe führt die Manier. Der Begriff wird im Gegensatz zum heutigen Sprachgebrauch ohne jeden üblen Beigeschmack in dem „respektabeln" Sinn des Wortes „maniera" gebraucht. Auf dieser Stufe wählt der Künstler aus, er opfert Unwesentliches, formt um, kurz er buchstabiert die Natur nicht nach, sondern handhabt die Form als eine individuelle Sprache. Manier ist Tat der Persönlichkeit, sie ist der Zustand der Produktivität, „wo das Subjekt, ohne sich um Natur oder Idee ängstlich zu bekümmern,

das, was ihm nun einmal geläufig ist, mit Bequemlichkeit ausführt" (über Cellini). Ein Ruysdael hat, wenn wir von seiner persönlichen Gestaltungsweise reden wollen, Manier. Goethe denkt bei der Analyse des Begriffes Manier an die verschiedenen Typen der Landschaftsdarstellung. Die höchste Leistung des Künstlers aber ist der Stil. Er ruht „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis", ihm glückt das Enthüllen der innersten Wahrheit und Harmonie der Erscheinungen. Der Künstler, der Stil hat, schafft frei und doch gesetzmäßig wie die Natur. In diesem Sinne haben die Griechen und Raphael gearbeitet. Wenn auch die Goethische Zergliederung des Nachahmungsbegriffes sich nicht in den wissenschaftlichen Sprachgebrauch eingebürgert hat, sie bleibt grundsätzlich so wichtig, weil sich Goethe bemüht zeigt, das Problem der künstlerischen Grundbegriffe zu lösen, das heute erst — dank Wölfflin, Schmarsow, Riegl und Wickhoff — sich zu klären beginnt.

Noch einmal, 1795 in einem kleinen Aufsatz „Baukunst" hat Goethe die Stufenfolge eines Begriffs, des Begriffs „Architektur", zu entwickeln unternommen, aber sein ästhetischer Standpunkt hatte sich unterdessen verschoben. Jetzt vollzog sich die Begriffsbildung unter dem Einfluß nicht mehr psychologischer, sondern morphologischer Betrachtungsweise. In italienischen Natur- und Kunststudien reiften die Straßburger Gedankenkeime. Goethe erzog sich zu „ruhiger Betrachtung der Natur und Kunst als einzigen großen Ganzen", wie es in der Rezension der Moritzschen Schrift heißt. Das Naturgebilde als Kunstwerk, das Kunstwerk als Organismus, naturverwandte Kunstbetrachtung, kunstverwandte Naturbetrachtung, sie erweisen sich auch für das tiefere Verständnis alles Künstlerischen als überaus fruchtbar. Die naturalistische Grundanschauung, die auch durch die dreifache Zerlegung des Nachahmungsbegriffes unerschüttert geblieben war, mildert sich jetzt zur Überzeugung von den Wandlungen oder Metamorphosen, die alles Sichtbare gemäß den im Genie sich offenbarenden Bildungsgesetzen geistiger Art

erleiden muß, um ein künstlerischer Organismus zu werden. Diese naturwissenschaftliche Art zu sehen, angewendet auf Formbildungsgesetze der Architektur, führt zu völlig neuen Formulierungen des Begriffs eines architektonischen Kunstwerkes. Was der etwas dürre und müde Aufsatz über „Baukunst“ 1788/89 vermissen läßt, bringt der gleichbetitelte von 1795. Noch sind die Gedankenfäden zu erkennen, die die Analyse des Nachahmungsbegriffes mit dieser neuen terminologisch-ästhetischen Arbeit verbinden. Den dreierlei Zwecken, zu denen das Material der Baukunst stufenweise angewendet werden kann, entsprechen drei Möglichkeiten baukünstlerischer Wirklichkeitsnachahmung. Der nächste Zweck der Baukunst ist die Erfüllung des Notwendigen, die Befriedigung primitiver menschlicher Bedürfnisse. Dieser Zweck läßt sich schon durch „rohe Naturpfuscherei“ erreichen, — die Erzeugung des schlechthin Nützlichen verlangt nicht mehr als einfache Nachahmung der Natur, verfeinert durch Kenntnis und Einsicht in den Charakter der Baustoffe und durch Übung, diese mit Hilfe einfacher Konstruktionen zu zwingen. Bei alledem ist von Kunst noch gar nicht die Rede. Eine bloße Ingenieur-, Zweck- und Notwendigkeitsarchitektur bleibt außerhalb des Kunstbereiches. Goethes Ansichten haben sich seit dem Hymnus von deutscher Baukunst in wesentlichen Punkten gewandelt. Dort waren von ihm Berninis Peterskolonnaden, weil sie „nirgends hin- und herführen“, eine „Grille des Künstlers“ genannt worden. Aus Erfahrung konnte der Straßburger Goethe die praktische Bedeutung dieser Säulengänge nicht kennen, die dem Deutsch-Römer Sandrart nicht verborgen geblieben war: nämlich als sonnengeschützte Anmarschwege für die Prozessionen zu dienen. Für die sinnliche Schönheit und die großartige Bildmäßigkeit dieser Barockanlage war Goethes Auge gleichermaßen noch unerschlossen. Jetzt — nach Rom und Italien — weiß Goethe, daß das Baugeschäft, soll es den Namen einer Kunst verdienen, neben dem Notwendigen und Nützlichen auch sinnlich-harmo-

nische Gegenstände hervorbringen muß. Das ist der zweite, der höhere Zweck der Architektur, die Stufe, welche der „Manier" entsprechen würde. Die Erzeugung der sinnlich-harmonischen Wirkung ist aber abhängig von drei im Grundcharakter der Architektur liegenden Bedingungen: vom Material, vom Zweck und von der Natur des Sinnes, an den die Baukunst sich wendet. Und nun weitet sich auf einmal die Perspektive gewaltig. In genialer ästhetischer Hellsichtigkeit erklärt Goethe, die Baukunst schafft nicht allein fürs Auge: „sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten acht hat, für den Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers arbeiten. Wir fühlen eine angenehme Empfindung, wenn wir uns im Tanze nach gewissen Gesetzen bewegen, eine ähnliche Empfindung sollten wir bei jemand erregen können, den wir mit verbundenen Augen durch ein wohlgebautes Haus hindurch führen". Damit ist eine ästhetische Einsicht im voraus angedeutet, aus der erst das letzte Geschlecht der Kunsthistoriker, die Wölfflin und Schmarsow vor allem, jene sensualistischen Theorien vom Rhythmus und den Bewegungseindrücken in der Architektur entwickeln sollten, die ein tieferes Verständnis der Stilwandlung von der Renaissance zum Barock möglich gemacht haben. Aber für Goethe gilt C. F. Meyers Wort: „genug ist nicht genug." Er kennt noch über die Befriedigung des Verlangens nach sinnlich-harmonischen Eindrücken hinaus einen „höchsten" Zweck, die dritte Stufe baukünstlerischer Leistung. Hier tritt gleichsam eine „Überbefriedigung des Sinnes" ein, da das Genie, alle übrigen Erfordernisse seiner Kunst souverän beherrschend, mit architektonischen Fiktionen arbeitet. Wir stehen auf der Gipfelhöhe des Stiles. Die höheren und feineren architektonischen Formen entspringen einer baukünstlerischen Phantasie, die nicht zügellos und mit plumpen Täuschungsabsichten arbeitet, sondern wie die Natur gewisse Grundformen abwandelt und frei — nur im Rahmen geistiger Gesetzlichkeit — und gleichsam „poetisch" die Eigenschaften eines

Materials auf ein anderes überträgt, in Formenmetamorphosen schaltet. Diese kühne Lehre von den „Fiktionen“, von einem baukünstlerischen „Als ob“, hätte zu sofortiger Erschließung der Barockkunst, ihrer Scheinarchitekturen, Grenzverwischungen, Kulissenwirkungen, Materialverkappungen, Motivverwandlungen führen können. Sie versank in der materialistisch-technologischen Architekturtheorie Gottfried Sempers. Ihr Wiederauftauchen wurde lange gehemmt durch die von der englischen Reformbewegung der Baukunst und des Kunstgewerbes ausgehende Verwechslung ethischer und ästhetischer Maßstäbe. Gegen solche „Puristen“, die auch in der Baukunst alles zu Prosa machen möchten, richtet sich ahnungsvoll Goethes Lehre von den Fiktionen. Der zweite Teil des Aufsatzes, der die Anwendung der Deduktionen auf die Architekturgeschichte bringen sollte, ist nur eben skizziert. Als Beispiel für einen Meister im Fiktiven nennt Goethe seinen Liebling Palladio. Seine Kunst stellt die glückliche Verschmelzung von Notwendigkeit und Freiheit, von Phantasiefülle und Wirklichkeitsgemäßheit dar, sie bietet zugleich Proben von Metamorphosen antiker Formen. Goethe deutet hier auf die Entstehung eines Motives: der Säule auf dem hohen Postament aus den antiken Basen ganzer Gebäude. In der Straßburger Schrift hatte es kategorisch geheißen: Säulen dürfen nicht mit Mauern verbunden werden, jetzt wird Goethe in Renaissanceformen wieder der antiken Grundform gewahr, wie etwa alle Pflanzenformen noch die Grundform der Pflanze: das Blatt erkennen lassen. Was für Goethe, den Stürmer und Dränger, Ahnung war, ist dem reifen Manne Bewußtsein geworden, dort Intuition, hier Erfahrungsergebnis. Erst aus dem Nebeneinander beider Aufsätze über Baukunst ergibt sich das ganze lebendige und überraschende Bild von Goethes Verhältnis zur Ästhetik und Geschichte der Architektur.

Leitgedanken Goethischer Kunstanschauung tauchen in seinen Schriften wiederholt auf, zuerst in keimhaft-unentwickelter

Form, dann — oft nach einer Pause von vielen Jahren — in reifentfalteter Gestalt. Auch das ein Beweis dafür, daß Goethes vielumstrittene kunstgeschichtlich-ästhetischen Ansichten Glieder einer großen, weitverzweigten, festgefügten geistigen Organisation und nicht zusammenhanglose Bruchstücke von Ideenfolgen verschiedener Lebensperioden sind. So war es mit den Gedanken über das Wesen der Baukunst bestellt, so ist es mit der Idee des Zyklischen, die die bedeutendste monographische Darstellung Goethes: den Aufsatz über das Abendmahl Leonardos beherrscht.

Dichterische und naturwissenschaftliche Anschauung hatten Goethe von zwei Seiten her dem Begriff des Zyklus zugeführt. Dem Dichter, vor allem dem dramatischen, ist die Abfolge einer geschlossenen Handlungskette oder ein Kreis von Charakteren vertraut und wert. Der Naturforscher erkennt im Zyklus einen Fall von Variationen einer Grundform nach dem Begriff der Metamorphose. Beide sehen in dieser Form eine seelische, soziale oder formale Konstellation, in der Typisches und Besonderes, Bezogenheit auf einen Mittelpunkt und freies Sichentfalten nach verschiedenen Seiten, Konstantes und Variationen mit vorbildlicher, symbolischer Einprägsamkeit sich durchdringen. Diesen lebendigen Begriff des Zyklus fand Goethe wieder in denjenigen Gestaltenkreisen der bildenden Kunst, die durch das Band eines Motives zur Seh- und Denkeinheit zusammengebunden werden. Der Begriff der Komposition erschien Goethe für diese Symbiose zu äußerlich und oberflächlich. Gelegentlich einer Vasenzeichnung schrieb er 1789 an Heinrich Meyer: „Wie Moritz will, man soll nicht Komposition sagen, denn solch ein Werk ist nicht von außen zusammengesetzt, es ist von innen entfaltet." „Ein Gedanke, in mehreren Figuren verkörpert," das ist der Sinn des Zyklischen, den Goethe in der antiken Welt findet: in der Laokoon- und Niobegruppe, in den Motiven der Bacchanale und Triumphzüge, in der christlichen Sphäre: in der Dreieinigkeit, in der Apostelfolge und anderen biblischen Figuren, die

zum Zyklus zu ordnen noch den alten Goethe 1830 erfreut. Immer ist es die Doppelfrage, die hier Antwort verlangt: wie sich ein Allgemeines abwandelt in den Gliedern und umgekehrt, wie die Teile zurückweisen auf die geheime Mutterform. 1789 gab Goethe in dem kleinen Aufsatz über „Christus und die 12 Apostel" ein Beispiel solcher Sehweise. An Hand der Langerschen Kopien von Stichen Marc Antons nach Raphaels Figuren (von P. Zucchero restauriert und ruiniert in der Sala de Palafrenieri des Vatikans und ebenfalls überarbeitet in S. Vincenzo e Anastasia alle tre fontane), schildert Goethe die Metamorphosen, die die Grundform des apostolischen Gedankens: „Ein verklärter Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hängen", durchmacht, in den zwölf Variationen der Apostelcharaktere, von denen jeder gleichermaßen seelisch-körperliches Sonderdasein ist und Organ der Idee der Jüngerschaft. Da aber in der Kunst nicht gilt, was gedacht werden kann, sondern nur, was gesehen werden muß, sucht Goethe in der Sichtbarkeit der Apostelfiguren, bis in die Faltengebung hinein, das Abwandlungsspiel des Apostelthemas zu verfolgen, ein Meisterstück formenpsychologischer Kunstbetrachtung. Petrus: „Die Hauptfalten des Gewandes laufen in der Mitte des Körpers zusammen ... Die Figur ist in sich fest zusammengenommen und steht da, wie ein Pfeiler, der eine Last zu tragen imstande ist." Paulus: „Der Mantel ist aufgezogen und über den Arm, in welchem er das Buch hält, geschlagen; die Füße sind frei, es hindert sie nichts am Fortschreiten." Matthäus: „Die Falten, die über den Leib geschlagen sind und der Geldbeutel geben einen unbeschreiblichen Begriff von behaglicher Harmonie." Philippus: „So reich und vornehm sein Gewand ist, so sicher steht er, so fest hält er das Kreuz, so scharf sieht er darauf." „Bartholomäus steht in seinen Mantel wild und mit großer Kunst kunstlos eingewickelt; seine Stellung, seine Haare, die Art, wie er das Messer hält, möchte uns fast auf den Gedanken

bringen, er sei eher bereit, jemandem die Haut abzuziehen, als eine solche Operation zu dulden."

Vertieft, gerundet, an einem Kunstwerk höchster Ordnung geübt, beherrscht dieser Gedankengang und diese beschreibende Methode den großen Aufsatz von 1817: „Joseph Bossi über Leonardo da Vincis Abendmahl zu Mailand." Ein äußerer Anlaß: die Erwerbung der Bossischen Durchzeichnungen von den Apostelköpfen auf alten Kopien des Abendmahls für Weimar, ließ Goethe das bereits 1810 erschienene Werk des Mailänders durcharbeiten und in der Analyse der Handlung und der beteiligten Personen ein Musterbeispiel beschreibender Methode geben. Über die Raphaelische Apostelfolge führt das Thema sofort schon dadurch hinaus, daß es sich bei Leonardos Werk nicht nur um die apostolische Reihe handelt, sondern um das Abend- und Scheidemahl der Jünger, also um einen Handlungs- und Gedankenzusammenhang von höchster psychologischer und weltgeschichtlicher Bedeutung. Die Kernfrage für das Bildverständnis war die nach dem alles veranlassenden, alles bis ins letzte Glied bewegenden und alles haltenden Motiv, nach dem erregenden Moment des Vorgangs, dem Zentralgeschehen, auf das sich die individuell fest und doch zart abgestufte Aufmerksamkeit sämtlicher Personen bezieht. Goethe hat für diese Frage, wenn sie im Reich der Organismen auftaucht, den Begriff der Frage nach dem „Lebenspunkt" eingeführt. Um das Problem des Lebenspunktes geht auch der Streit um Leonardos Abendmahl, hier gipfelt Goethes Monographie. Wieder begegnet uns die Befruchtung des ästhetischen Denkens durch naturwissenschaftliche Betrachtung. Auch das große Handlungsbild entfaltet sich wie der hochentwickelte Organismus von einem innersten Lebenspunkt aus, das Kunstwerk wird so erst zum geistigen Organismus. Hier — im Abendmahlbilde Leonardos — ist das Schicksalswort, „das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhige, heilige Abendtafel erschüttert", der Ausspruch Christi: Einer ist unter euch, der

mich verrät! Wie in der Laokoongruppe, über die Goethe in den Propyläen einen schon 1797 geschriebenen Parallelaufsatz veröffentlicht hatte, der Biß der Schlange in die Lende des Mannes als das Zentralmotiv erkannt wurde, aus dem alles, Aufbau und Bewegung, Mimik und Gebärde sich erklären, hat Goethe in den Worten Christi den Deutungsschlüssel für das ganze Bild in der Hand. In der Anwendung dieses methodischen Gesichtspunktes aber offenbart sich der in Steigerung und Gegensatz, Vorbereitung, Spannung und Erfüllung heimische dramatische Dichter. Die verschiedene Gestaltung und Bewegung der Hände setzt Goethes Phantasie in Dialogbruchstücke um: „Was kümmert's mich! — Komm her! — Dies ist ein Schelm, nimm dich in acht vor ihm! — Er soll nicht lange leben!" — Und dann das Wechselspiel der Temperamentsgegensätze in den Apostelgruppen und Untergruppen, wieder verlebendigt durch den Übergang der bloßen Bildbeschreibung in die dramatische Rede. So Judas: „Was soll das heißen? — Was soll das werden?" Philippus: „Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennst mein reines Herz. Ich bin's nicht." Thaddäus: „Hab' ich's nicht gesagt! Habe ich's nicht immer vermutet!" Eine Vorstudie zu solchen Charakterschilderungen darf man in den Beiträgen des jungen Goethe zu Lavaters physiognomischen Fragmenten finden. Schon dort ist die Analyse einer Judasgestalt ähnlich lebendig bewegt: „Vergangene Niederträchtigkeit und zukünftige macht ihm bange, und der Anblick des Geldes ist ihm nur ein Moment ängstlicher Erholung." Als eine Nebenfrucht der Meisterbeschreibung des Abendmahlbildes schenkt Goethes Aufsatz uns die methodisch überaus lehrreiche vergleichende Kritik dreier ihm bekannter Leonardo-Kopien. Unter künstlerisch-formalen und allgemeinmenschlich-psychologischen Gesichtspunkten wird Kritik an den Kopien der Apostelköpfe geübt. Z. B. Vespino (um 1612) gab dem Bartholomäus „ein allgemeines Zeichenbuchsgesicht, mit eröffnetem Munde horchend". Goethe behauptet, Bartho-

lomäus müsse schon deshalb den Mund schließen, weil sein Nachbar den Mund geöffnet hält, „eine solche Wiederholung würde sich Leonard nie erlaubt haben“. Oder: Marco d'Ogionni (um 1510) hat den St. Johannes ganz in Vincischem Sinne gebildet: „Was man vom Schwarzen des Auges sieht, ist von Petrus abgekehrt — eine unendlich feine Bemerkung, indem, wer mit innigstem Gefühl seinem heimlich sprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet.“

Goethes Freude an der Analyse zyklischer Darstellungen klingt aus in der 1820/23 geschriebenen, 1822 erschienenen Beschreibung der Andreanischen Holzschnitte nach „Julius Caesars Triumphzug, gemalt von Mantegna“. Wieder umkränzt Goethe ein starkes künstlerisches Erlebnis, das Jahre zurücklag, von Neuem ihm ins Gedächtnis trat, mit ästhetischen und geschichtlichen Studien. Hier lag freilich nicht, wie beim Abendmahl Leonardos, eine zentripetale Handlung und „Gemeinschaft der Heiligen“ vor, sondern die relief- oder friesartige Reihung der Variationen einer Reihe von Themen formaler wie inhaltlicher Natur, zusammengebunden durch das Gefühl des Triumphierens, das hier den Lebensmittelpunkt bedeutet. Goethe liebt Mantegnas Kunst, dessen künstlerisches „Doppelleben“ zwischen Idealität, Würde, Haltung und Größe der Antike hier und Lebendigkeit, Unmittelbarkeit, ja Gewaltsamkeit der Natur dort, sich am reinsten im Triumphzug manifestiert. Gerade dieses „Abenteuer“, das Mantegna zu bestehen hatte, da er es wagte, in einer Übergangsperiode der Kunst die Natur sowohl durch die Antike, als die Tradition durch die Erfahrung zu interpretieren, lockte Goethe zum innerlichen Nacherleben. Das war ja ein Ideal seiner Selbsterziehung. Man fühlt durch die psychologisch prachtvolle Schilderung der „Lebensereignisse“ Mantegnas den persönlichen Anteil Goethes, sein verwandtschaftliches Mitempfinden mit dem Künstler, den die Menge zu sich habe herabziehen wollen, um ihn beurteilen zu können. So kommt Goethe zu einem in der Kunstgeschichte

des 18. Jahrhunderts einzigen, überaus warmen Gesamturteil. Mengs hatte — natürlich dürfen wir sagen — an Mantegna vermißt: Grazie, Schönheit und Geschmack der Antike, nur H. Füßlis Instinkt für das Natürliche und Lebensvolle hatte die Naturnähe dieses „antikisierenden" Künstlers geahnt; des Kunstmeyer halb widerwillig gespendetes Lob Mantegnas übertönen Goethes herzliche Worte. In der Beschreibung des Triumphzuges durch Goethe spürt man die erfahrene Hand des Meisters einer Zeitkunst. Im Nebeneinander der Blätter wird ihm das Nacheinander der Szenen lebendig wie bei einem kunstvoll komponierten Festzuge oder einer Galavorstellung. Zuerst „die Introduktion einer großen Oper", dann die sich steigernden, in Gegensätzen und Variationen des triumphalen Grundmotives sich bewegenden Gruppen bis hinauf zum Steilaufbau des Wagens Julius Cäsars. Hier aber beim 9. Blatt fühlt Goethe der Dichter den Abbruch der Komposition, das Fehlen des Schlusses und er reiht einen Stich aus Mantegnas Schule als Ersatz für ein 10. Schlußbild an. Goethes kompositorisches Gefühl hat ihn richtig geleitet. Wir wissen, daß Lorenzo Costa beauftragt worden war, die Folge zu ergänzen, wahrscheinlich hat Mantegna selbst ein Schlußbild geplant. Nur deutete Goethe das Personal des Stiches irrig. Die Vertreter des Lehrstandes, der dem siegenden Wehrstand huldigt, werden ebensowenig wie die Senatoren gemeint sein, wohl aber als Übergangsglied zum Anfang der Truppen die Schreiber und Heeresbeamten. Goethes Aufsatz schließt mit dem Rekonstruktionsversuch. Durch Schwerdgeburth hatte er den mantegnesken Stich im Gegensinn und in der Größe der Andreani-Schnitte umzeichnen lassen, wodurch denn „für den geistreichen Kenner und Liebhaber das anmutigste Schauspiel entsteht, in dem etwas, von einem der außerordentlichsten Menschen vor mehr als dreihundert Jahren intentioniert, zum erstenmal zur Anschauung gebracht wird".

Auch der dritten unter den großen Aufgaben der Kunst-

geschichtsschreibung: dem biographischen Problem ist Goethe nicht aus dem Wege gegangen. Seine Übersetzung der Selbstbiographie Cellinis, die Hackert- und Winckelmann-Publikationen stellen seine Lösungsversuche dar. Indem Goethe nach der Rückkehr aus Italien die von Winckelmann geschaffene kunstgeschichtliche Betrachtungsweise auf die Renaissance überträgt, entdeckt er mit gleich genialer Intuition, wie einst unter dem Anhauch Herderschen Geistes die Gotik, so jetzt das Wesen der Renaissance. Ein Hymnus auf ein mittelalterliches Bauwerk war Goethes Bekenntnis zur Gotik gewesen. Die Welt der italienischen Renaissance findet er weder in einem Meisterbau, noch in der Breite der ganzen Kunstgeschichte, sondern in der Tiefe einer Menschenbrust, in der Renaissancenatur Benvenuto Cellinis; wobei keineswegs der vielseitige Künstler Cellini das Wichtige ist, sondern Cellini der Mensch und Repräsentant seiner Zeit. Vom Zentrum einer starken Persönlichkeit aus schließt Goethe sich eine Kunst- und Kulturperiode auf. Das Individuum symbolisiert Kunst und Leben: so faßt Goethe das großbiographische Problem. Es ist die Geschichtsauffassung des Dichters, der den Kampfplatz der Kräfte und Ideen einer Zeit in den Seelen der schöpferischen Naturen erkennt, der ferner aus dem Quellpunkt frischer Lebendigkeit, aus Willen und Wesen starker Persönlichkeiten, nicht von der Peripherie her und nicht aus totem Material das Bild der vergangenen Wirklichkeit wie ein Gegenwärtiges wieder aufbaut.

„Die Bearbeitung des Cellini . . .“ — schreibt Goethe 1796 in dem Jahre des Erscheinens der ersten Stücke der Selbstbiographie in den Horen — „ist für mich, der ich ohne unmittelbares Anschauen gar nichts begreife, vom größten Nutzen; ich sehe das ganze Jahrhundert viel deutlicher durch die konfusen Individui als im Vortrag des klarsten Geschichtsschreibers.“ Und wie sah Goethe Cellinis Jahrhundert? Mit dem unverstellten Blick eines Vorläufers Jakob Burckhardts. In der Periode

seines Lebens, da Goethe selbst ein von Konventionen freies, ein heidnisches Leben führte, entdeckt er — und hierin begegnet er einmal Heinses Gedanken — den Immoralismus der Renaissance. Wie bezeichnend der Haß auf das „fratzenhafte, phantastische Ungeheuer" Savonarola, das wie eine gotische, groteske Plastik in die helle Welt der Renaissance hineinragt und „pfäffisch die in dem Mediceischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde trübt". In der Mitfreude an den von Vorurteilen und Moralgesetzen uneingeschränkten Lebensumständen der Cellini-Zeit und in dem Anteil an der frechfrischen, in Selbstliebe und Ruhmsucht, handwerklicher Tüchtigkeit und Abenteuerei gleich unbekümmerten Figur des Florentiner Goldschmiedes verwischen sich Goethe die Grenzen zwischen dem Ethischen und Ästhetischen. Der Buchausgabe seiner Cellini-Übersetzung von 1803 hängte Goethe einen Überblick an „bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik". Als Ziel schwebte Goethe vor, dem Selbstbildnis Cellinis einen Hintergrund zu geben in der Schilderung der Zeitumstände, „welche die Ausbildung einer so merkwürdigen und sonderbaren Person bewirken konnten". Die Ausführung eines solchen Bildes der Kultur der Renaissance, das zur Fortsetzung der Winckelmannschen Kunstgeschichtsschreibung in das Gebiet der neueren Kunst hätte werden können, unterblieb, weil „Vorarbeiten, Kräfte, Entschluß und Gelegenheit" abgingen — es blieb bei Skizzen, Aphorismen und Fragmenten. Die Künstlerbiographie großen Stiles haben erst Grimm und Justi geschaffen. Ein kursorischer Überblick über die Florentiner Kunstgeschichte leitet Goethes Anhang ein, in den die Reiseerfahrungen Goethes, sowie Studien mit Meyer und von ihm (z. B. über Masaccio) verwoben sind. Hier und da blitzt eine Bemerkung auf, so die Motivdeutung des Kartons der badenden Soldaten: „das Baden steht als das höchste Symbol der Abspannung entgegengesetzt der höchsten Kraftäußerung im Kampfe, zu der sie aufgefordert werden." Über klare Darstellungen der von Cellini geübten

Techniken der Groß- und Kleinarbeit in Metall und Stein und eine „flüchtige Schilderung der Florentiner Zustände“ führt Goethe hinauf zur Schilderung Cellinis, der als „Repräsentant seines Jahrhunderts und vielleicht als Repräsentant sämtlicher Menschheit gelten dürfte“. Liebevoll wird die Physiognomie dieses geistigen Flügelmannes gezeichnet: seine Fähigkeit zu allem Mechanischen, für die Goethe, der durch die Pforte des Handwerklichen den Tempel der Kunst zu betreten versucht hatte, stets eine mit Neid gemischte Bewunderung zeigte, ferner der Freiheitssinn Cellinis, der ihn von Werkstatt zu Werkstatt, von Land zu Land, von einer Lage in die andere trieb, sein Humor, die naive Selbstgefälligkeit und jene starke Sinnlichkeit, die ein Grundelement aller Kunst und Künstler ist, dann die Reizbarkeit einer gewaltigen Natur, die „alle Stürme erregte, die seine Tage beunruhigen“ — also jene terribilità, die bei Michelangelo so erschütternd wirkt. Daneben als mildernde Gegengabe der Natur: das sittliche und religiöse Streben des Mannes, dessen Bildnis die eigentümliche Mischung von handfester Weltlichkeit und verstiegenem Wunderglauben, von visionärer Begabung und kaltem Wirklichkeitsblick, moralischer Entbundenheit und religiöser Selbstfesselung zeigt. Wie sich die erregte Seele des Florentinischen Abenteurers mit den oberen Mächten berührt und zugleich das Ringen des Zauberlehrlings mit den höllischen Geistern, kurz, daß dieser Mann mit Leichtigkeit sich zwischen mehreren Welten bewegte, ausgestattet mit ungeheuerlicher Selbstsucht doch teilnimmt an anderer Verdienst und Würdigkeit — sollte eine so licht- und schattenreiche Physiognomie einen großen Dichter nicht reizen? Die mit 1562 abbrechende Selbstbiographie Cellinis, aus der die Bausteine zu dieser Gesamtcharakteristik genommen waren, ergänzt Goethe durch eine kurze Schilderung der letzten Lebensjahre. Hinterlassene Werke und Schriften, Aufsätze und Poesien werden gewürdigt, aus theoretischen Schriften zwei Proben gegeben. Das biographische Kompositionsprinzip Goethes: in

aphoristischen Skizzeu die Mächte zu zeigen, die des Helden Bahn bestimmen, ist hier schon vorgebildet, um in der Schilderung Winckelmanns (1805) seine ganze Fruchtbarkeit zu zeigen. Durch die Gestalt Winckelmanns sieht Goethe das 18. Jahrhundert, wie er mit den Augen Cellinis das 16. zu sehen gelernt hatte.

Aber mehr noch: wieder sucht und findet Goethe ein Stück seiner selbst. Aus dem Bilde Cellinis sah ihm sein Heidentum entgegen, die Person Winckelmanns erschien ihm wie ein Symbol seiner Kultur. Winckelmann ist für Goethe die Verkörperung des Bedürfnisses der deutschen Seele nach Ergänzung ihrer Verstandeskräfte durch Anschauung, ihrer Wortfreude durch Bilderlust, ihrer Ideenhaftigkeit durch Gestalt. Winckelmann wird aber auch — und darin lag die Aktualität dieser Arbeit für Goethe — aufgerufen als Zeuge für die Kunstpolitik Goethes und der Weimarer Kunstfreunde. In seiner Heldengestalt glaubt Goethe den Geist des Altertums heraufzubeschwören gegen die neudeutsch-religiös-patriotische Kunst, das klassische 18. gegen das anhebende romantische 19. Jahrhundert. So wird aus dem Denkmal Winckelmanns eine Bekenntnis- und Parteischrift Goethes und Heinrich Meyers. Es kam alles zusammen, um den Ton der von Goethe verfaßten Partien des 1805 erschienenen Sammelwerkes wunderbar zu erwärmen, zu durchglühen und zu steigern. Goethe schrieb mit dem Sehnsuchtsblick hinüber in das Land, das der Fuß Winckelmanns durchwandert hatte, wie sein eigener, und hinüber in die Zeit einer in ihren Kunstidealen noch unerschütterten Welt. Die Technik des Buches ist mosaikartig: die bestimmenden Momente der geistigen und körperlichen Existenz Winckelmanns reiht Goethe lose aneinander: Antikes und Heidnisches, Freundschaft, Schönheit, Katholizismus, Gewahrwerden griechischer Kunst, Rom, Mengs, Kardinal Albani, Philosophie, Poesie, Papst, Charakter, Gesellschaft, Freunde, Welt, Unruhe, Hingang. Die Wirkung aber dieser Farbe neben Farbe setzenden

Darstellung ist die eines monumentalen Mosaikbildnisses; unvergleichlich selbst unter Goethes Arbeiten nach Höhe der Anschauung und Größe des historiographischen Stils. Man muß voraus bis zu Justis Winckelmann denken, um das Großkunstwerk der Geschichtsschreibung zu finden, dessen Grundlinien schon durch die Goethischen Skizzen schimmern.

Am Schluß der biographischen Arbeiten Goethes steht das Buch über den Landschafter Hackert (1811). Ein Werk in erster Linie der Pietät, menschlicher Freundschaft und der Dankbarkeit des Schülers gegen einen Führer zur künstlerischen Technik. Goethe hat an dies, durch letztwillige Verfügung Hackerts ihm zugestellte biographische Material nur die Hand eines Redakteurs gelegt und das dürftige Gerippe der Lebensgeschichte mit kunstgeschichtlichen und kunsttechnischen Abschnitten unter Beihilfe des allzeit bereiten Meyer umkleidet. Neben dem verinnerlichten, an Ausdruck starken und in den Goldton ehrfürchtiger Liebe getauchten Bildnis Winckelmanns steht die Schilderung Philipp Hackerts wie eine Hackertsche Vedute selbst: treu und trocken. Was wir aber dieser Pflichtarbeit danken, ist, daß sie den Anstoß gab zur Niederschrift von „Dichtung und Wahrheit". „Ich hatte Ursache, mich zu fragen, warum ich dasjenige, was ich für einen anderen tue, nicht für mich selbst zu leisten unternehme. Ich wandte mich daher noch vor Vollendung jenes Bandes (Hackert) an meine eigene frühste Lebensgeschichte."

Es gibt keine Phase in der Entwicklung der Kunstwissenschaft des 19. Jahrhunderts, die in Goethes Arbeiten nicht schon vorgedeutet gewesen wäre: auch die problemgeschichtliche Methode hat ihm als Arbeitsziel vorgeschwebt. Wieder ist es eine kleine Gruppe von Aufsätzen und Studien, die durch das Band einer, in diesem Falle überaus modernen methodischen Fragestellung zur Einheit zusammengeschlossen werden. In dem kleinen Aufsatz über die „Blumenmalerei" (1817), die den Naturforscher, Gartenliebhaber und Kunstfreund Goethe glei-

chermaßen lockte, und in den Notizen zur Geschichte der Landschaftsmalerei, die aus Goethes Nachlaß veröffentlicht wurden, regt sich der Wille, die Geschichte von Bildgattungen und, was das gleiche heißt, die Geschichte von künstlerischen Grundaufgaben, nicht bloß von malerischen Gegenständen, zu skizzieren. Goethes Geschichte der Farbenlehre enthält den der Konzeption nach grandiosen Versuch einer „Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst" (1810), deren Ausführung Goethe freilich in die schwachen Hände Heinrich Meyers legen mußte. Was Hagedorn in seiner leichten, wie der Reiter über den Bodensee über die tiefsten Probleme hinweggleitenden Art angedeutet hatte: die Entfaltung des Farbensehens, des Farbengeschmacks und der Farbengebung, das sollte im Rahmen einer Wissenschaftsgeschichte, der Farbenlehre, ausführlich und auf der Grundlage wirklich umfassender Kunstkenntnis aufgebaut werden. Der Gedanke ist ganz entsprungen dem Goethischen Urbedürfnis nach harmonischer Ausbildung und Durchdringung aller Seelenkräfte. Der marmorkühlen Welt Winckelmanns stellt er die Welt der Farbenkunst gegenüber — ein Zeichen nicht nur wissenschaftlicher Allinteressiertheit Goethes, sondern auch seiner wieder erwachenden Augensinnlichkeit — und das in einer Zeit, deren Goethe nahvertraute Kunst farbenfremd und farbenfeindlich war. Der ganze Jammer über die geistige Vereinsamung Goethes mitten in einem Künstlerkreise faßt den Leser, wenn er in der „Konfession des Verfassers", die den Beschluß der Geschichte der Farbenlehre bildet, an die Stelle kommt, wo Goethe enthüllt, daß eigentlich das Bemühen um die Lösung eines ästhetischen Problems ihn zum Studium der Farben in der Natur geführt habe. „Manches war mir im einzelnen deutlich, manches im ganzen Zusammenhange klar. Von einem einzigen Punkte wußte ich mir nicht die mindeste Rechenschaft zu geben: es war das Kolorit. Mehrere Gemälde waren in meiner Gegenwart erfunden, komponiert, die Teile der Stellung und Form nach sorgfältig durchstudiert worden,

und über alles dieses konnten mir die Künstler, konnte ich mir und ihnen Rechenschaft, ja sogar manchmal Rat erteilen. Kam es aber an die Färbung, so schien alles dem Zufall überlassen zu sein, dem Zufall, der durch einen gewissen Geschmack, einen Geschmack, der durch eine Gewohnheit, eine Gewohnheit, die durch Vorurteil, ein Vorurteil, das durch Eigenheiten des Künstlers, des Kenners, des Liebhabers bestimmt wurde. Bei den Lebendigen war kein Trost, ebensowenig bei den Abgeschiedenen, keiner in den Lehrbüchern, keiner in den Kunstbüchern." Grell beleuchten diese Worte die ästhetische Situation der Zeit: das rein auf Linie und Form, Gestalt und Zeichnung aufgebaute System der klassizistischen Ästhetik, in dem Maler, Liebhaber und Kenner sich so zu Hause fühlen, das auf jede Frage Antwort, für alles und alle Rat weiß — und doch die eine klaffende Lücke aufweist, daß das Wort Farbe in ihm nicht vorkommt. Meyer sollte sie nicht ausfüllen, auch er konnte nicht da Grundsätze und „Maximen" nachweisen, wo die Künstler nur technische Kunstgriffe sehen wollten, und aus „schwankenden Überlieferungen" und einem „gewissen Impuls" handelten. Goethes Sehnsucht nach „einem Generalbaß der Malerei, einer aufgestellten approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist", sollte nicht in Erfüllung gehen, weil sie unerfüllbar war.

Das letzte kunstgeschichtliche Wort Goethes galt der „künstlerischen Behandlung landschaftlicher Gegenstände" (1832). Der nur angelegte, hier und da zu Textpartien sich rundende Aufsatz hat — wie die Alterszeichnungen eines großen Künstlers — hieroglyphenhaften Charakter. Souveräne Abkürzungen in Gehalt und Darstellung, Formeln des Denkens, in die lebenslange Erfahrungen hinein verdichtet sind, und durch alles hindurchleuchtend die Flammen lebendigsten Geistes. Stellt man die in diesem aus drei Entwürfen zum gleichen Thema bestehenden Aufsatz enthaltenen Aphorismen so um und zusammen, daß sie dem Gang der Kunstgeschichte folgen, so

erhält man das zarte Umrißbild einer Geschichte der Landschaftskunst von Giotto bis Hackert. In ihren Anfängen Nebenwerk des Geschichtlichen, bloß symbolisch bei Giotto, Hintergrund in Mantegnas Triumphzug und Tizians Bildern. Das Steile und Schroffe als das Interessante noch bei Leonardo herrschend: eine ahnungsreiche, männliche, ernste, ja drohende Kunst. Das mehr oder weniger Peinliche bei Albrecht Dürer und den übrigen Deutschen; bei allem Anschauen der Natur, ja Nachahmung derselben gehen sie ins Abenteuerliche und Manierierte. Die ganze Welt, hohe Standpunkte, weite Aussichten bei Breughel. Trennung der Landschaftscharaktere, aber immer mit weitgreifenden Einzelheiten bei dem milderen, geistreichen P. Bril. Die Welt der Einsiedeleien, fromme Männer und Frauen in wilden Umgebungen bei Jodocus Momper, Roland Savery, Martin de Vos, Raphael Sadeler. Große Landschaftskunst vor, bei und nach Rubens, der als Historienmaler nicht sowohl das Bedeutende suchte, als daß er es jedem Gegenstande zu verleihen wußte, daher seine Landschaften einzig sind. Rembrandts Realismus in Absicht auf die Gegenstände. Licht, Schatten und Haltung sind bei ihm das Ideelle. (An Goethes Aufsatz vom Jahre 1816 über Ruysdael als Dichter wäre an dieser Stelle zu denken.) Das siebzehnte Jahrhundert (sic!) in Italien: die Bologneser. Eine große, schon bedeutende Welt setzt sich bei den Carracci und Domenichino ins Gleichgewicht mit den Figuren und überwiegt vielleicht durch höchst interessante Gegenden selbst die Gestalten. Und nun Claude Lorrain, in dem die Natur sich für ewig erklärt, der ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektonische sich ergeht, mit seiner Wirkung der atmosphärischen Erscheinungen aufs Gemüt. Entstehen der heroischen Landschaft, in der ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und großen Gesinnungen. Genau besehen eine nutzlose Erde. Abwechselndes Terrain ohne irgendeinen gebauten Boden. Die beiden Poussin und ihre Nachfolger. Übergang aus dem Ideellen

zum Wirklichen durch Topographien, Merians weit umherschauende Arbeiten. Endlich der Übergang zu den Veduten, das Auslaufen in die Porträtlandschaften. Zu ihnen sich hinneigend, aber noch in der Liebhaberei zu Claude und Poussin verharrend die neueren Engländer und ihre etwas nebulistischen atmosphärischen Effekte gegenüber Hackerts klarer strenger Manier.

Die scheinbaren chronologischen Irrtümer Goethes (die Carracci als Beispiele für das 17. Jahrhundert!) sind Anzeichen geahnter mehr als bewiesener stilgeschichtlicher Wahrheiten. Der künstlerische Instinkt Goethes läßt ihn an Stelle der richtigen historischen Reihenfolge die Ordnung nach inneren Verwandtschaften setzen, so die Linien: Bologna—Claude oder Merian—Hackert. In der Erinnerung an Claude Lorrains wonnevolle paradiesische Gefilde fühlt der alte Goethe noch einmal den Anhauch der leichten Lüfte des Südens.

Diese Fragmente bilden die letzten Versuche Goethes, Geschichte der Kunst zu schreiben, d. h. mit seinen Begriffen und Worten: „die Kunst überhaupt einzuteilen, ohne sie zu zerstückeln und ihre verschiedenen, lebendig ineinandergreifenden Elemente gewahr zu werden". Goethes früheste Schriften über Kunst waren Früchte am Baum einer ästhetisch orientierten Kunstwissenschaft, die von Malern, Dichtern und Sammlern getrieben wurde. Goethes letzter fragmentarischer Kunstaufsatz ist geschrieben in der Geburtsstunde der mit streng historischer Methode arbeitenden Kunstgeschichtsschreibung: Rumohrs „Italienische Forschungen" lagen 1831 vollendet vor. Drei Jahre später erschienen Schnaases „Niederländische Briefe." Die Wissenschaft von der Kunst war in die Hände von Fachleuten übergegangen.

In der Morgenrhapsodie auf ein Meisterwerk der Baukunst brauste des jungen Goethe Kunstenthusiasmus auf, in der weitgespannten Überschau über das Landschaftsreich klingt 60 Jahre später des Greises abgeklärte Kunstbetrachtung aus. Es ist der

Weg des allgemeinen Kunstempfindens vom Mittelalter bis zur Neuzeit, die Entwicklung vom architektonischen zum landschaftlichen Sehen überhaupt, die Anfang und Ende Goethischer Kunstgeschichtsschreibung gleichnishaft spiegeln.

2

Seitdem A. W. Schlegels loser Mund dem „Kunschtmeyer" in frechen Versen geraten hatte: „die Schnuze von der Kunst zu lassen", haftet das Odium der Lächerlichkeit an dem Manne. Meyer ist nicht die einzige Durchschnittsnatur gewesen, die von Goethe festgehalten wurde, weil ihm solche sachlich-stetigen, stammhaft-tüchtigen, still-fleißigen Menschen, die ihm ehrfürchtig ohne Unterwürfigkeit, klug ohne Genialität entgegentraten, als Berater, Begleiter, Lehrer, vor allem in technischen Dingen, sympathisch und wert waren. Überdies war es wohl auch das Dämonische in Goethe, das sich zu seinem Gegensatz in der begrenzten Sphäre Meyers hingezogen fühlte: der ewig Schweifende blickte mit einem gewissen Neid auf die ruhige, bleibende Art des Haus- und Arbeitsgenossen. Goethe hing an Meyer, wie man an den Menschen hängt, die einem in den glücklichsten Tagen Führer und Weggenossen gewesen sind. Ein Jahr nach dem Zusammentreffen — 1787 — schreibt Goethe: „er hat mir zuerst die Augen über das Detail, über die Eigenschaften der einzelnen Formen aufgeschlossen, hat mich in das eigentliche Machen initiiert." Stellen aus Meyers Manuskripten werden in die Italienische Reise, ja in die „Wanderjahre" übernommen, dem Freunde und Berater gibt Goethe als einem der ersten Einblick in „Hermann und Dorothea" und in Teile aus Faust II. Den romantischen Hohn- und Spottversen steht schließlich das weimarische Xenion gegenüber:

„Reiner Bach, du entstellst nicht den Kiesel, du bringst ihn dem Auge
Näher: so seh ich die Welt [Meyer], wenn du sie beschreibst."

Meyer kannte — und das ist einer der Beweise für seine Verstandeshelle — die Grenzen seiner Person genau. In der „Art

von Reputation", die er 1817 als ein literarisches Selbstbildnis niederschrieb, weil man sie ihn nicht wollte ermalen lassen, heißt es: „der Gunst des Schicksals, unter den geistreichsten Menschen des Jahrhunderts leben zu dürfen, nicht eigenem außerordentlichem Talent, habe er es zu danken, wenn er manches besser begriffen haben sollte als andere."

Meyer war der geborene Mitarbeiter. Er konnte sich seiner Persönlichkeit so entäußern, daß es philologischer Feinarbeit bedurft hat, seinen Anteil an einer Reihe der in Weimar entstandenen Kunstschriften von dem Anteil Goethes zu scheiden. Er hatte sich an Goethes Sphäre so festgesogen, daß wir seinen Tod wenige Monate nach dem Goethes als den natur- und sinngemäßen Abschluß dieses Lebens empfinden. Die Ergebnisse sämtlicher wissenschaftlicher Arbeiten Meyers sind längst überholt — eine Inhaltsangabe und Inhaltskritik der sieben größeren kunstgeschichtlichen Studien aus seiner Feder würde schon deshalb nicht lohnen. Von geistesgeschichtlichem Interesse ist nur der Anteil, den er an der Ausbildung der kunstwissenschaftlichen Methode gehabt hat. So mag im folgenden gefragt werden: nach Meyers Kunstbildung, nach Autopsie und literarischen Kenntnissen, nach Haupt-Problemstellungen der Kunst gegenüber, wie sie sich aus seiner allgemeinen Geschichtsauffassung ergaben, nach den Wertmaßstäben, mit denen er gearbeitet und nach dem literarischen Stil, den er als Schriftsteller ausgebildet hat.

Meyer war ein Maler, aber einer von jenen Malern des 18. Jahrhunderts, in deren Werkstatt das Buch eine wichtigere Rolle spielte als die Palette. Die bestimmende Richtung auf das klassizistische Bildungsideal empfing er schon von Joh. Casp. Füßli, seinem Lehrer, dem Verfasser der Geschichte der besten Maler in der Schweiz und Herausgeber der Mengsischen „Gedanken" sowie der Briefe Winckelmanns an seine Freunde in der Schweiz. Winckelmann und Mengs bleiben für Meyer die Leitgestirne, nach denen er sein Schifflein durch Kunst und

Leben zu steuern nie geschwankt hat. Aus dem Maler Meyer, der den Einfluß der Carracci, deren Kunst seiner tiefakademischen Natur entsprach, empfangen hatte, wurde allmählich der Kopist großer Kunst (Aldobrandinische Hochzeit, Madonna della sedia u. a.) und aus dem Kopisten wurde der Historiker alter und neuerer Kunst; das Intuitive trat hinter dem Reflektierten, das Schaffen hinter dem Sammeln und Ordnen, das naive Genießen hinter der wissenschaftlichen Kritik zurück. Seit 1794 etwa vollzieht sich diese Wandlung in Meyers Lebens- und Bildungsgang. Nach einem Besuch der Dresdner Galerie schreibt er (1794) die überaus bezeichnenden Worte an Goethe: „An so mancherlei Fäden suche ich das große und vielfache Gewebe der Kunst fortzuwirken und bin immer beschäftigt, dies und das zu ordnen, zu vergleichen, zu überlegen." Als Meyer dann 1795 nach Italien ging, konnte und sollte er gerade diese Eigenschaften in den Dienst einer wissenschaftlichen Aufgabe von Riesenausmaß stellen. Unter der Nachwirkung Herderscher kulturphilosophischer Ideen hatte Goethe den Plan gefaßt, den geographisch-physikalischen, politisch-wirtschaftlichen, kunst- und kulturgeschichtlichen Körper Italiens denkend vor den Bewohnern des Nordens wieder aufzubauen. Meyer war beauftragt, als ein neuer Pausanias und ein Vorläufer des „Cicerone" das kunstgeschichtliche Material herbeizuschaffen, Stiche, Kopien, vor allem aber als Ersatz für Abbildungen und zu ihrer Ergänzung: schematische Beschreibungen von Kunstwerken. Diese Inventarisation des italienischen Kunstbesitzes sollte einer Geschichte der Kunst voraufgehen, die als Teil des Gesamtplanes das ersehnte Gegenstück zu Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums hätte bilden müssen. Die Aufgabe überstieg weit die Kräfte der Goethischen Helfer. Es war wohl das Rom Winckelmanns, in das Goethe Meyer entsandte, aber Meyer wurde dort kein zweiter Winckelmann.

Durch den Meyer-Goethischen Briefwechsel der Jahre nach 1795 schimmern wenigstens die Grundrißlinien des Denkmals,

das nordische Südsehnsucht in bisher ungeahnter Größe Italien zu setzen plante. Der Entwurf zu einer Geschichte der neueren Kunst von Cimabue bis auf Raphael stand 1797 Meyer vor Augen, der mit Recht schreiben durfte: „niemand hat wohl soviel hierüber gesammelt als ich." Diese Sammlungen enthielten im wesentlichen gleichmäßig gearbeitete Analysen der Kunstwerke. Für die Ausarbeitung des literarischen Quellenmaterials fehlten Meyer Interesse, philologische und historische Kenntnisse und Muße. Zudem sprach er die Ansicht der Zeit aus, wenn er das Studium der Quellen als ziemlich gleichgültig behandelte. Ihren Wert für die wissenschaftlich betriebene Geschichtsforschung hat in Deutschland erst C. Fr. v. Rumohr erkannt. „Sie (die Quellen) sind bloß auf der Stelle zu gebrauchen" — heißt es in einem Briefe Meyers — „weil sie einem hier und da ein Bild nachweisen; sonst handeln sie gemeiniglich von Registern der Konfraternität, bringen Auszüge aus Taufbüchern, streiten mit andern über Data usw." Bei diesen Worten gedachte Meyer der umfangreichen lokalen Guidenliteratur Italiens; von Urkundenforschung war überhaupt noch nicht die Rede. Die wichtigsten und in sich abgerundeten Studienergebnisse der italienischen Jahre sind in die „Propyläen" eingegangen. Hier erschienen: 1799 „Raphaels Werke, besonders im Vatikan", 1800: „Masaccio" und „Mantua im Jahre 1795." Eingeleitet wird diese Aufsatzgruppe durch die 1795 in den „Horen" veröffentlichten „Beiträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst." Die Notizen über die Farbengebung der alten Meister wurden 1810 in der hypothetischen Geschichte des Kolorits verwertet, die Goethe in seine Geschichte der Farbenlehre aufnahm. Eine andere Gruppe Meyerscher Arbeiten umfaßt seine Studien zur „modernen" Kunst; hierher gehört der Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts für das Goethische Sammelwerk: „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805) und der polemisch-kunstpolitische, berühmte Aufsatz über die „neu-deutsche religiös-patriotische Kunst",

der als Stimme der Weimarer Kunstfreunde 1817 in der Zeitschrift „Über Kunst und Altertum" erschien und in der Geschichte der romantischen Bewegung eine wichtige Rolle gespielt hat.

Was konnte diesem Heinrich Meyer die Stellung von Bedeutung in der Weimarer geistigen Gesellschaft verschaffen, die er zweifellos innegehabt hat? Meyer war nicht reich an wirklichen Einfällen, er sah nichts Neues und was er sah, sah er nicht auf eine neue Art. Seine Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke war kaum sonderlich groß. Dafür verfügte er aber über einen Schatz an positiven Kenntnissen, die den Mann als ein wandelndes kunstgeschichtliches Nachschlagebuch wertvoll erscheinen ließen. Vor allem aber — und das war das entscheidende — besaß Meyer einen wohl aufgeräumten Kopf, der innerhalb seines nicht gerade verschwenderisch ausgestatteten geistigen Haushaltes Ordnung hielt und aus Wenigem mehr machte, als andere aus Vielem. „Die himmlische Klarheit der Begriffe" wird Goethe nicht müde, an Meyer zu loben, und Schiller meinte das gleiche, wenn er den „analysierenden Geist" Meyers pries. Das analysierende und rationalistische Element waren des Kunst-Meyers Stärke und Grenze. Rationalismus verschloß ihm das Verständnis des Mittelalters, öffnete ihm aber den Sinn für die von hellem Kunstverstande durchwaltete Renaissance. Aus dem Meyerschen Ordnungswillen floß auch sein Doktrinarismus in allen ästhetischen Dingen. Selbst Italien weckte in ihm keine Sinnlichkeit, er blieb ein trocken-nüchterner Schweizer unter südlichen Formen und Farben. Meyers Fähigkeit und Lust zur Begriffsbildung zeigt sich mannigfach. 1798 versucht er in den Propyläen eine Systematik der Gegenstände der bildenden Kunst zu geben, also Ordnung in eine Materie zu bringen, die Goethe immer wieder beschäftigt hat, die er für „den ersten und den letzten Punkt" hielt. Die Fülle der darstellbaren Bildstoffe gliedert Meyer in die großen Gruppen vorteilhafter, gleichgültiger und widerstrebender Gegenstände

und jeder Abteilung weist er wieder eine Mehrheit von Unterabteilungen zu. Das System interessiert weniger als die charakteristische Fragestellung. Das „Was" der bildenden Künste war das Kernproblem der von literarischer Bildung und Geistesart beherrschten klassischen Periode. Und die Bildungkunst der Zeit kam ja durch ihre Themenwahl diesem Bedürfnis einer vom Intellekt her an die Kunst herantretenden Gesellschaft entgegen.

Für die wissenschaftliche Begriffssprache und ihre Geschichte wurden wichtiger die Versuche Meyers, innerhalb seines großen, dem Winckelmannbuch eingefügten Gesamtüberblicks über die Kunstgeschichte von Michelangelo und Fed. Barocci bis zu Carstens und Canova Stilrichtungen auseinanderzuhalten, deren Vertreter er als Manieristen, Praktikanten, Eklektiker, Plagiarier, Machianten (a macchie), Atomisten, Skizzisten charakterisiert. Der bei allen diesen Artbezeichnungen mitschwingende ablehnende Ton ist schließlich noch aus den Abschnitten über die Barockkunst in Burckhardts Cicerone vernehmbar. Die Geistigkeit Meyers war fraglos wissenschaftlich. Aber was versteht er unter Wissenschaft, wie denkt er sich wissenschaftliches Arbeiten?

Als dogmengläubiger Sohn des 18. Jahrhunderts tritt Meyer den wissenschaftlichen Problemen nicht vorurteilslos gegenüber: er empfängt nicht das Gesetz vom Objekt, er bringt es vielmehr mit und an die Objekte heran. Er hat einen „Maßstab", den ihm — so glaubt er — die „allerhöchsten Kunstwerke" gereicht haben. Dieses Instrument der Kritik legt Meyer an. Er mißt, darauf kommt das Verfahren heraus, an den Griechen und wenigen Meisterwerken der italienischen Hochrenaissance die gesamte ihm zugängliche Kunstproduktion, einschließlich der Leistungen der modernen Künstlerkolonie auf römischem Boden. Der Inhalt seiner dogmatischen Werklehre läßt sich auf wenige Begriffe bringen. „Richtig" ist das dem gesunden Menschenverstand Einleuchtende, das weder Auge noch Verstand Beleidigende, das fleißig, sorgfältig, gründlich Ausgeführte,

„schön" nennt Meyer das Gefällige, Zierliche, Reizende, Artige, Zarte, das Gehörige, Schickliche, Angemessene, das auf der Mittellinie zwischen stark und schwach Liegende. Aus Raphaels Werken zählt Meyer z. B. die Fignren und Figurenteile zusammen, die dem von antiken Statuen abgeleiteten Schönheitsbegriff — und seine Antike ist noch Winckelmanns Antike — am nächsten kommen. Das „Bedeutende" schließlich ist das von hohem Sinn, idealem Wollen, tiefem Verstande Zeugende, das in Stil und Vorwurf Große, Edle, Erhabene, das Dichterische, das zu Seele und Geist spricht. Nicht scharf trennt Meyer das „Charakteristische", dessen Lob ja bereits der junge Goethe unter der Nachwirkung der Dresdner niederländischen Bilder verkündigt hatte, von dem Bedeutenden, oft fließen ihm beide Begriffe zusammen nnd er stellt sie als Gegenwerte des Schönen hin. In dieser Haltung offenbart sich Meyer als der vom Wirklichkeitsboden nie ganz sich lösende, sachlich genaue Schweizer Maler. Er tritt in diesem Punkte gemeinsam mit dem Hofrat Hirt den Winckelmann, Lessing und Mengs entgegen. „Die, welche in Kunstwerken hauptsächlich auf das Charakteristische dringen, weisen den Künstler auf den rechten Weg. Denn aus dem Bedeutenden hat das Schöne sich entwickelt, wer hingegen von der Schönheit ausgeht, wird, wie uns das Beispiel von Mengs und Canova lehrt, schwerlich je ein charakteristisches Ganzes erzielen." In Schillers „Horen" hatte Hirt 1797 ein Jahr vor Meyers Raphaelarbeit das offene Bekenntnis veröffentlicht, „daß ich mit Winckelmann nicht übereinstimme, wenn er das erste Gesetz der bildenden Künste bei den Alten in eine stille Größe setzt. Zweitens: daß auch Lessing sich täuschen ließ, indem er die Schönheit als erstes Gesetz der bildenden Künste aufstellen wollte. Drittens: daß das ganze Altertum Herrn Lessing widerspricht, wenn er Wahrheit und Ausdruck als streng zu beobachtende Gesetze verwirft. Viertens: daß, was die Alten unter Vollkommenheit oder Schönheit verstanden, nichts anderes war, als Charakteristik."

Noch in einer zweiten Richtung weicht Meyers Geschichtsauffassung von der durch Winckelmann und Mengs kanonisierten ab: in der Stellung zum Eklektizismus. Auch hier vermochte der praktische und ehrliche Sinn Meyers sich der inneren Scheinhaftigkeit und Verlogenheit der gerühmten Methode nicht zu verschließen. Er erkannte sie als das, was sie war: als methodisch geübten und geregelten geistigen Diebstahl. Das Überhandnehmen der Empirie bereitet das Plagiat vor. Leichtigkeit und Weichheit, die ans Unbestimmte grenzt, wurden für unerläßliche Bedingungen der Malerei gehalten. Im übrigen glaubte man das Vollkommene aus so verschiedenen Mustern und Teilen derselben zusammensetzen zu können, daß innere Einheit und Übereinstimmung notwendig aufgegeben werden mußten. „Der reine einfache Begriff von der Kunst war verlorengegangen, unendliche Muster hoben einander wechselseitig auf.' Meyer begegnet sich in dieser Kritik, die zunächst auf C. Maratti zielte, mit seinem Antipoden W. Heinse, der 28 Jahre vor ihm aus ähnlichem Ekel vor dem Unwahren des herkömmlichen eklektischen Akademielehrbetriebes das „wählende" Verfahren Poussins verspottet hatte, in dessen Manna-Bilde er unter der Verkleidung der jüdischen Hauptfiguren die bekanntesten Antiken: den Laokoon und Antinous, den vatikanischen Apoll, die mediceische Venus u. a. m. wiederfand.

Meyers Geschichtsbild stand ihm in den Grundlinien fest, ehe er nach Italien kam, d. h. bevor er überhaupt große Kunst in weiterem Umfange kennengelernt hatte. Seine Leistung während der italienischen Jahre bestand in einem stetigen Anpassen der kunstgeschichtlichen Wirklichkeit an seine Geistigkeit. In diesem Verfahren sah Meyer und er nicht allein: Wissenschaft. Nur selten zwingt ihn die Erfahrung, einmal den umgekehrten Weg zu gehen und die Gedanken den künstlerischen Tatsachen anzubequemen, so z. B. vor den Mantuaner Werken Giulio Romanos, die diesen in Regeln, Begriffen, Gesetzen festgelegten Kopf lehren, daß auch die Regellosigkeit, die Freiheit

von Zwang und der Verzicht auf Ausführlichkeit gegebenenfalls höchste Qualität bedeuten. Meyer sieht — als Maler gern, als Ästhetiker ungern —, daß Giulios Bilder „durch den flüchtig, keck geführten Pinsel mehr Bewegung, Geist und Leben bekommen" haben. Die interessantesten geistigen Abenteuer erlebt Meyer da, wo durch die originale Kraft einer großen künstlerischen Persönlichkeit die Pfeiler seiner Geschichtskonstruktion ins Schwanken gebracht werden. Der Briefwechsel mit Goethe spiegelt diese Kämpfe des Regelmannes mit der alle Regeln lachend sprengenden künstlerischen Lebendigkeit. Über Pietro da Cortona schreibt Meyer z. B. 1795 an Goethe: „zwar scheint er alle seine Sachen bloß empirisch gemacht zu haben, wenigstens habe ich noch keine Regel finden können, welche er stetig befolgt hätte. Aber hier und da hat er ein Bild gemacht, dem wir unsere Theorien unterschieben und selbst nach diesen Regeln damit zufrieden sein müßten." Ein Jahr später folgt der Stoßseufzer: „es will nicht gelingen, eine bestimmte Regel aufzufinden, welche auf alle seine Werke paßt." In ganz ähnliche Nöte brachte Masaccios Kunst den im Grunde doch noch an der Entwicklungshypothese Vasaris festhaltenden Meyer. Seine Auseinandersetzung mit Masaccio ist ein ständiges Vergleicheschließen zwischen mitgebrachter Theorie und erlebter Anschauung, ein Modifizieren der Regeln dem Genie zu Liebe und ein Pressen der künstlerischen Erscheinung in die Schachteln des ästhetischen Systems. „Alle vernünftige Idee, die man sich von einem Gang und Steigen der Kunst, von gesammelten Erfahrungen, von Theorien und Regeln, die sich auf jene Erfahrungen gründen, machen kann, wird vor diesen Bildern (Brancacci-Kapelle), möchte ich sagen, zernichtet. Nahe an den Zeiten der Kindheit der Kunst sieht man hier einen Mann aufsteigen, der, da seine Zeitgenossen noch mit der Barbarei ringen, bloß durch die Kraft überschwänglicher Naturgaben ein ganzes Jahrhundert überspringt und energisch jetzt das macht, was das Nachdenken und die Forschung von

drei, vier oder mehr Generationen beschäftigen wird, es in Regeln zu bringen und Lehrsätze daraus zu formen" (1796).

Die beste Vorstellung vom Umfang des Meyerschen Wissens, von seiner Seh- und Denkweise, von Methode und literarischer Form geben die Arbeiten über Raphael (1798—1800) und über das 18. Jahrhundert (1805). Meyers Festhalten an der italienischen Renaissancelehre vom Verfall der Kunst im Mittelalter und ihrer Erneuerung durch Abwendung von der Gotik und Hinwendung zur Antike im Quattrocento macht ihm jedes geschichtliche Verständnis der mittelalterlichen Kunst unmöglich. Da ihm auch ein intuitives Erfassen wesensfremder Kunstwelten völlig versagt war, bleibt seine Beurteilung der gotischen Baukunst weit hinter der genialen Ahnung des jungen Goethe zurück. Man glaubt einen Gelehrten der Barockzeit reden zu hören, wenn es heißt: „Der beleidigende Anblick von Unformen und Abgeschmack bewegt uns ... zum Mitleid oder reizt gar zur Verachtung derjenigen, die solche Werke hervorbrachten. Wer fühlte wohl je in einem barbarischen Gebäude, in den düsteren Gängen einer gotischen Kirche sein Gemüt zu einer freien tätigen Heiterkeit gestimmt? Nur wer trüb in sich verschlossen gern Gespenster ahnden mag, sich an feuchten Schauern ergötzen, dem modrigen Geruch und der Verwesung was abgewinnen kann, wird daselbst ein trauriges, stockendes Behagen empfinden; jede strebende Kraft aber verläßt sobald möglich ein solches Lokal, holt in freier Luft wieder frischen Atem und schätzt sich glücklich, daß die Zeiten, in welchen solche Werke entstehen konnten, längst vorüber sind. Wie anders ist die Empfindung zwischen den Resten edler, heiterer Kunst"! (1799). In Italien hatte es Meyer interessiert, zu beobachten, „wie lange (die Baumeister) mit dem Gespenst des gotischen Geschmacks zu ringen hatten und wie diesem mit großer Mühe und Not und Schweiß eine Kralle nach der anderen abgedreht wird. Brunelleschi behält noch immer ein paar Flecken davon." (1797.)

Meyers Raphael-Aufsatz bringt nicht so sehr eine Bereicherung und Erweiterung unseres Wissens über Wesen uud Wandel der Raphaelischen Kunst, als er vielmehr eine Anleitung zum Sehenlernen seiner Bilder gibt. Das Trocken-Gelehrte, wie das Schwärmerische treten gleichermaßen zurück hinter der Freude am Optischen. Vorhildlich ist die Genauigkeit, mit der Bilder angesehen und nach allen Anschauungsmomenten durchanalysiert werden. Die Absicht, das Künstlerische aufzuspüren, tritt besonders scharf in der zweiten Hälfte der Meyerschen Arbeit hervor, in der er nicht einzelne Werke mit Lob oder Tadel bedenken, sondern sich zu „einem allgemeinen Blick über das Talent" erheben und „selbiges nach den verschiedenen Rubriken, in welche man die Eigenschaften und Erfordernisse eines Bildes einzuteilen pflegt", betrachten will. Diese Ruhriken heißen: Erfindung, Anordnung, Ausdruck, Zeichnung, Kolorit, Masse und Beleuchtung, Gewänder. „Verteilung und Anordnung gefallen sinnlich, wenn auch die geheime Kunst davon nicht begriffen wird," das ist Meyers Erfahrung und die Frage nach dem Warum dieser Wirkungen ist sein Prohlem. Manche seiner Analysen wirken wie eine Vorübung zu Wölfflins „Klassischer Kunst". Es fehlt kaum ein Glied aus den großen formalen Rechnungen Raphaels: die schöne Ausgewogenheit der Bildhälften, das, was Burckhardt in seinen „Erinnerungen aus Rubens" zur Lehre von den Äquivalenten später erweiterte, die Verteilung der Figuren im Raum mit Hilfe der Halbkreis-, Dreiecks-, Pyramidenschemata, die Vorsicht in Überschneidungen, die mit der Tendenz zusammenhängt, alle Unklarheiten in der Erscheinung funktionell wichtiger Körperteile zu vermeiden, das Spiel von Kontrasten im Rahmen großer Symmetrie und die stete Rücksichtnahme aller kompositionellen Ordnungen auf das Bedürfnis des betrachtenden Auges nach möglichst erleichterter Schaubarkeit des Ganzen.

Diesem Verständnis für die Prinzipien des klassischen Bildaufbaus und der Freude, das Geheimnis analysierend zu durch-

dringen, hält dann freilich die Wage: Meyers Lust am Ausdruck, an allem, was bei Raphael „ganz Herz, Gemüt und Seele" ist. Goethe und Meyer entdecken in ihren Bildbetrachtungen überall Bezüge, Zusammenhänge zwischen den Figuren, nach Charakter, Haltung und Bedeutung. Jede Figur wird als Standesrepräsentant aufgefaßt und ihrem Maler der tiefst eindringende auf Würde, menschlichen Gehalt und ein rundes Weltbild zielende Sinn zugesprochen. Meyer bemerkt fein das alle Verschiedenheiten ausgleichende Element der Kultur und Humanität in Raphaels Werken, die Familienverwandtschaft und den durchgängigen Adel aller seiner Gestalten.

Wie in diesem Aufsatz Meyers ästhetische Fragestellungen erst herausgelöst werden müssen aus den schulmeisterlichen Zensuren, mit denen er Raphaels Schöpfungen bedenkt, so bedarf es schon eines schärferen Hinsehens, um in Meyers großem Rundblick über die Geschichte der Künste vom Ende des 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, um in seinem Bilde der Kunstsphäre, in der Winckelmann geatmet hat, die Spuren des geschichtlichen Sinnes zu entdecken. An der alten Theorie vom Steigen und Fallen der Kunst hält Meyer fest, aber — und das war schon eine Leistung! — er wagt auch hier die Frage nach den Ursachen, von denen solche Rhythmik abhängt. Auf ein äußeres und ein inneres Motiv wird verwiesen. Die Künste steigen, so lautet die Antwort, und fallen mit dem religiösen Enthusiasmus, der sie ins Leben rief und der zum Gedeihen der Kunst gehört. Vielleicht variierte Meyer hier einen ursprünglich Goethischen Gedanken, dem dieser 1814 Riemer gegenüber folgende Form gab: „die Menschen sind nur so lange produktiv, als sie noch religiös sind; dann werden sie bloß nachahmend und wiederholend." Neben der religiösen Geistigkeit erkennt Meyer in Nationalgefühl und individueller Ruhmbegier wichtige innere Triebfedern der Künste. Die Kunst fällt in dem Augenblick, wo sie nur noch gefällt, wo keine inneren Bedürfnisse der Nation sie mehr heraustreiben. Losgelöst vom Blut-

umlauf der großen nationalen Organismen, wird die Kunst zunächst weltlich, ihr spiritueller Charakter weicht dem bloß ästhetischen und dann geht es abwärts über die Stufen minderer Würde, rascherer Herstellung, der Manier, Geistlosigkeit zum Handwerksmäßigen, zum Artistischen. Neben diesen seelischen Mächten gewinnt Einfluß auf den Entwicklungsgang der Künste die Natur und Beschaffenheit ihrer Gegenstände. Der Charakter der Kunst bildet sich nach ihren Darstellungsobjekten; so ist er bald natürlich, bald phantastisch, hier düster, dort heiter, in einer Periode sittlich, in anderen sinnlich, formlos oder plastisch gebunden. Der Umstand, daß doch schon die Wahl oder Annahme der Motive ein Akt ist, der vom Charakter künstlerischer Richtungen, vom Gesinnungswandel ganzer Epochen Zeugnis ablegt, man denke an die Unterschiede zwischen typischen Renaissance- und Barockthemen, wird von Meyer übersehen. Seine Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts versagt schließlich im Geschichtlichen ebenso wie im Gedanklichen. Fehlen doch entscheidende Namen wie Graff, Edlinger, Chodowiecki, Schadow ganz. Goethe und Meyer glaubten in den Leistungen der Hackert und Tischbein, Kniep und Kauffmann die lebendige Kunst ihrer Tage zu erkennen, während diese sich doch in jener anderen Gruppe regte, die auf den Fundamenten der Natur und der malerischen Tradition die Pfeiler einer bürgerlichen, modernen und intimen Kunst zu errichten sich anschickte.

Meyers Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts findet ihre Ergänzung in seiner für die Geschichte des Gegensatzes zwischen Klassizismus und Romantik wichtigen kritischen Studie: „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst." Meyer hat sie auf Goethes Anregung, unter seinen Augen geschrieben und als eine programmatische Erklärung der Weimarer Kunstfreunde 1817 in Kunst und Altertum veröffentlicht. Wie eine Bombe schlug der Aufsatz im gegnerischen Lager ein und entfachte einen Geisterkampf von einer Heftigkeit, die kaum begreiflich erscheint bei

der Sachlichkeit und Ruhe des Meyerschen Tones, die aber doch verrät, daß die Weimarer Hellenisten trotz ihrer in der Form vorsichtigen Kritik einen wunden Punkt der Romantik berührt hatten. Meyer will die Frage beantworten, wie die um 1817 herrschende leidenschaftliche Neigung der Künstler und Kunstfreunde zu den Meistern des 14. und 15. Jahrhunderts entstanden ist, wie sie sich ausgebreitet hat und welchen Einfluß romantische Lehre und Forschung auf das Kunstschaffen und Kunstempfinden gehabt haben. Er sucht nach den Quellen für das kunst- und kulturgeschichtliche Phänomen der Romantik, richtiger ihrer malerischen Entfaltung im Nazarenertum. (Übrigens kennt der Aufsatz weder den Begriff der romantischen noch der nazarenischen Kunst.) Meyers Antwort holt weit aus und geht in die Tiefe. Einleitend wird der künstlerische Zustand in Deutschland in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts kurz skizziert: wie französischer Geschmack und französisch-niederländische Vorbilder, so Rigaud und Largillière für das Bildnis, Coypel, van Loo, Greuze für das erzählende Bild maßgebend waren, wie andrerseits gegenüber dem ausklingenden Rokokogeschmack sich die Einflußsphäre der strengen klassizistischen Kunst und der Theorien des Mengs und Winckelmann in Malerei und noch mehr in der Plastik ausbreitete. Bei aller Stilgegensätzlichkeit herrschte aber doch noch Einheitlichkeit in der Stoffwahl: ein akatholischer Sinn griff nach den Szenen aus der Mythologie und Geschichte des Altertums. Die ersten Anzeichen, daß die ästhetischen Gewichte verschoben werden, findet Meyer in Geschmackswandlungen der Maler und Liebhaber. Die Wilhelm Tischbein, Buri, Wächter, Lips und Riepenhausen entdecken die Präraphaeliten, sie verehren und kopieren Perugino, Bellini, Mantegna, Masaccio; Hirt der Kenner zieht den vergessenen Fra Angelico da Fiesole wieder an das Licht der Forschung. Leonardo da Vincis, Holbeins, Dürers Sterne gehen auf, die der Carracci und Guido Reni sinken. Meyer hätte bei dieser Übersicht über die ersten

Verehrer der vorraphaelischen Kunstwerke auch sich selber nennen können, denn 20 Jahre, bevor er das klassizistische Manifest schrieb, hatte er aus Italien an Goethe Lobsprüche auf Fra Angelico und Perugino geschickt: „Solche Sanftmut, solche selige Stille, das Heitere und Heilige oder Fromme, welches dieses Bild (das des Fra Angelico Fiesole) hat, habe ich noch nie gesehn" oder: „Dich aber, Du guter, stiller Perugino, Dich scheinen der Friede und die Sanftmut selbst den Pinsel führen gelehrt zu haben" (1796).

Die zweite Wurzel der romantischen Bewegung sieht Meyer in der neuen Kunstliteratur, die Wackenroder, Tieck und die Brüder Schlegel zwischen 1797 und 1803 ins Leben riefen. Von ihr wird noch zu reden sein. Sie gab den Anstoß zur Ausbreitung und Vertiefung des Hanges zum Altertümlichen mit patriotisch-nationalem Vorzeichen, der sich in Sprachreinigung und Ritterromanen, Ruinen, Burgen und Einsiedeleien der Gärten, in der Neugotik angefangen von der Großarchitektur bis hinein in Tracht und Mode mannigfaltig und keineswegs immer erfreulich auswirkte. Dies ganze Wesen war aber nicht nur ein Sturm im Glase der Ästhetiker, Künstler und Literaten, sondern, wie Meyer richtig erkannte, Teilerscheinung und Teilbewegung der großen Welle nationaler Wiedergeburt, Geist von jenem Geiste des patriotischen und religiösen Enthusiasmus, der Deutschland das Joch fremder Gewalt abweisen und sich aus Besiegten zu Überwindern hatte emporschwingen lassen, des Geistes, der die Deutschen in dunkelsten Tagen aufrecht erhalten und ihre Hoffnung und Tatkraft aus unversieglichen Bronnen der Lebendigkeit genährt hatte. Die Liste der romantischen Maler, die Meyer seiner Skizze der Entstehung der romantischen Bewegung folgen läßt, umfaßt zwei verschiedene Gruppen, einmal die Vertreter der neuen „Landschaft" im Sinne einer mystisch-allegorischen Naturauffassung und -darstellung, also Runge, dessen „Tageszeiten" dem Fach nach Grotesken, dem Sinn nach Hiero-

glyphen sind, Friedrich, der religiöse Begriffe teils durch Landschaft, teils durch Staffage ausdeutet, andrerseits den jüngeren Kreis von Künstlern, der sich vaterländischen und christlichen Stoffen zuwandte; Pforr, Räcke, Retsch, Cornelius und Overbeck. Meyer ist mit Lob keineswegs zurückhaltend, er erkennt den Ernst, den Fleiß und die Ausdauer an, rühmt das Nachdenken und die Liebe zur Sache, sowie die Überzeugungstreue der nazarenischen Künstler. Technische Sorgfalt, reinliche, zarte Behandlung tun ihm wohl. Demgegenüber richtet sich der Tadel der hinter Meyer stehenden Klassizisten gegen das freiwillige und vorsätzliche Verzichtleisten auf die Erfahrungen und Vorzüge der ausgebildeten Kunst, gegen die Verwechslung von vaterländischer Gesinnung mit naivem und rohem Geschmack, des Religiöserbaulichen mit dem zwar Ehrenwerten aber Veralteten. Die allgemeine Vernachlässigung der Kunstregeln beleidigt deren Schutzherren: die Akademiker, das flache, unfreundliche Aussehen, das eintönige Kolorit und die kunstlose Ordnung bleiben den an die italienische klassische Kunst gewöhnten Augen der Klassizisten unverständlich. Was die Romantiker an dieser Meyerschen Kritik so kränkte, war wohl in erster Linie das Unverständnis für die neue Gesinnung, die hinter ihrem Schaffen sich regte. Sie wollten eben mehr als gutes Handwerk im Sinne der Weimaraner liefern, sie strebten einer neuen Menschlichkeit und nicht nur einem neuen Stil zu. Und sie glaubten, der freieste und weiteste, der humanste Geist des Jahrhunderts: Goethe dürfe in ihrem Wollen nicht das Symptom einer Erkrankung des künstlerischen Geistes ablehnen, sondern er müsse ahnend das Wiederlautwerden der reinsten Stimmen seiner eigenen Jugend ehren. Daß es der Kunstmeyer war, durch dessen schulmeisterlichen Mund der Richterspruch des Olympiers ihnen kund wurde, verletzte doppelt. Und wir werden das gleiche Gefühl nicht los beim Anblick der literarischen Bastarde dieses Paares.

So ist auch die von Meyer geschriebene Geschichte des Kolorits im Rahmen der Goethischen Farbenlehre eine Enttäuschung. Eine herrliche, jungfräuliche, wissenschaftliche Aufgabe war in die Hände eines Mannes ohne Zart- und Tiefblick geraten. Wenn schon Goethe sich vergeblich nach dem eigentlichen Ertrag der Arbeit gefragt hat, dürfen wir auf die Problemblindheit Meyers unbedenklich hinweisen. Die Werturteile bewegen sich auf einer kümmerlichen Skala: Wahrheit des Kolorits — das Blühende der Tinten — Abwechslung — Ruhe — Harmonie und Mannigfaltigkeit der Farben, das sind die stets wiederkehrenden Urteile. Der Maler Meyer weiß zwar um die Verwandtschaften und Abneigungen der Farben, um die Erfahrungsregeln, sie nach Übergang, Zusammenklang und Gegensatz zu gebrauchen, aber all dies Wissen macht er der geschichtlichen Forschung kaum nutzbar. Er bleibt fast ganz bei Einzelbeobachtungen, etwa in folgender Art: das Rot, eine Lieblingsfarbe der Venezianer, erhält entweder die Bildmitte, oder es wird hüben und drüben im Bilde so verteilt, daß das koloristische Gleichgewicht erhalten bleibt. Auf dem Übergewicht der aktiven Farben beruht der warme, ruhige Eindruck venezianischer Bilder. Die koloristische Leistung Guido Renis ist die Einführung der silbergrauen Mitteltinten. Die Tonmalerei der Niederländer besteht darin, daß eine Farbe im ganzen eines Bildes vorherrscht, „so daß die Darstellung wie durch das Medium eines gefärbten Glases erscheint." Meyers Lust und Fähigkeit zu scharfer Begriffsprägung versagt auf diesem Gebiete ganz. Kolorit ist ihm nur die künstlerische Mischung der Farben und die treue Darstellung der Natur, unter Harmonie versteht er das schickliche und zweckmäßige Neben- und Gegeneinandersetzen der Farben. Freilich hat erst Alfred Lichtwark in seiner „Erziehung des Farbensinnes" (1902) dem gänzlich verwilderten Sprachgebrauch auf diesem Sondergebiete ein Ende bereitet. Meyer hat die sprachlichen Schwierigkeiten schon gefühlt. 1796 schreibt er aus Florenz, wo er sich

mit Bilderbeschreibungen quälte: „das Beschwerlichste bei den Noten, die ich über Farben mache, ist die Sprache, die weich und bestimmt sein sollte, um die Nuancen zu bemerken. Ich glaube, daß die Mineralogen in diesem Stück was getan haben." Der Grundirrtum Meyers bestand in dem Glauben, daß die Entwicklung des Kolorits identisch sei mit der wechselnden Annäherung oder Entfernung der Bildfarben von den Farben der Naturvorbilder. So übersieht er die autonome Geschichte der Farbenstile, die Übergänge von koordinierender zu kombinierender Farbengebung innerhalb einer naturalistischen Grundrichtung, oder es entziehen sich ihm gleichermaßen die inneren Zusammenhänge der Farbe mit den gesamten malerischen Ausdrucksweisen: Form — Licht — Massenbehandlung eines Meisters bzw. einer malerischen Schule. Anstatt auf das Bildganze richtet sich sein Blick auf Einzelfarben, die auf ihre illusionistische Geeignetheit geprüft oder nach ihrer ästhetischen Verträglichkeit befragt werden. Von Typen der Farbenbegabung, von Farbgruppierungen (Triaden, Paaren), oder vom Farbenwandel im Lauf der Zeiten wird nicht gesprochen. Darauf konnte auch nicht die Rede gebracht werden von einem Manne ohne eigenes starkes Gefühl für Farbe und in einer farbenfremden, ja fast farbenfeindlichen Zeit. Goethes unerschöpflich sprudelnde Sinnlichkeit kam den Problemen intuitiv und experimentell viel näher als Meyer mit seinen historischen und maltechnischen Fragestellungen. Goethe hat sich im didaktischen Teil seiner Farbenlehre eingehend mit der Ausdruckskraft der Umgangssprache für Farbeneindrücke und mit Vorschlägen, den Umfang der Alltagsnomenklatur zu erweitern, beschäftigt. Was aber mehr besagt: Goethe hatte in derjenigen Abteilung seiner Farbenlehre, die die „sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe" behandelte, das ganze Begriffsmaterial bereit gestellt, das bei einer wirklichen Geschichte der künstlerischen Farbengebung hätte Anwendung finden müssen und wohl auch einmal Anwendung finden wird.

Die Grundhaltung eines Gelehrten der geschichtlichen Welt gegenüber findet ihre letzte Spiegelung in seinen literarischen Formen, in Stil und Terminologie. Weltanschauung formt und wählt bis in die Sprache hinein. Der Rationalismus Meyers läßt ihn Bilder in erster Linie als Beispiele für theoretische Sätze betrachten; seine Bildbeschreibung sieht daher ihr vornehmstes Ziel darin, die Qualitäten namhaft zu machen, die das Kunstwerk in den alten, von der Renaissanceästhetik geschaffenen Fächern der Erfindung, Zeichnung, der Komposition, des Kolorits usw. aufzuweisen hat. Zur literarischen Form runden und erwärmen sich diese „Zeugnisse" fast niemals. Goethe sah den Hauptvorzug einer solchen Bergearbeit von Kunsterkenntnissen in die Mengsisch-Meyerschen Kategorienspeicher darin, daß aus formelhaft eingedickten Urteilen die Erinnerung sich speisen und frisch erhalten soll. „Die tabellarische Methode finde ich auch in ihrer Ausführung fürtrefflich, besonders wird sie dem kunstrichterlichen Gedächtnis auf das beste zu Hilfe kommen, und ich sollte denken, wenn man sich einmal hierauf geübt hat, so müßte es auch so viel Zeit nicht wegnehmen, denn es verlangte doch mehr Stimmung und Anstrengung, zu einem jeden Bilde die eigentümliche Formel der Beschreibung zu erfinden, die dazu paßte und gehörte" (1795). Noch in A. v. Raczynskis Geschichte der neueren Kunst (1841) leben diese klassizistischen Schemata fort. Carstens z. B. wird charakterisiert nach den Seiten: Wahl des Gegenstandes, Auffassung, Darstellung, Anordnung, Formengebung und Charakteristik, Ausführung. Welch ein polarer Gegensatz zwischen dem Schriftsteller Wilhelm Heinse und dem Schriftsteller Heinrich Meyer. Bei Heinse ganz „Einfühlung", bei Meyer „Abstraktion". Heinse, ein Impressionist der Kunstwissenschaft, sucht nach stets neuen Formen der Beschreibung, die, wie die Haut dem Körper, prall und geschmeidig dem Kunstwerk sich anpassen. Heinse ist ganz Subjektivist, Meyer läßt seine Person zurücktreten hinter dem Begriff, die Verschiedenheit der Bilder hinter der Einheit seines

für ihn objektiv gültigen Schemas. Und doch: wir würden ein falsches Bild von Meyer mitnehmen, wollte man nicht jener hier und da in die Wüste seiner Kunstschriftstellerei eingesprengten Stiloasen gedenken, in denen sich der schulmeisterliche Mann menschlich gibt und ergeht. Zwei Beispiele mögen genügen. Wie eine kleine, in einer glücklichen Stunde hingeworfene literarische Skizze zu dem Riesengemälde Italiens, das Goethe plante, mutet die Beschreibung der Lage und Entwicklung Fiesoles an, die Meyer 1796 an Goethe schickte: „Florenz liegt" — so heißt es da — „ein gedrungener, mächtiger Klumpe von Häusern in der Ebene, die sich, vom Arno durchstrichen, herauf und weiter herunter ausbreitet, fruchtbar, ein Wald von Bäumen und übersäet mit unzählbaren Villen, mit Dörfern, Flecken und Städten. So fürstlich und herrschend erscheint an keinem anderen Orte die hohe Kuppel des Doms; es ist gleichsam, als ob die Stadt nur zur Base diente, auf welcher sie sich stolz erhebt." Nur selten stößt man auf eine persönliche Bemerkung des verschlossenen und zurückhaltenden Schweizers, nur selten hat man das Gefühl, daß ihm in seiner Haut wirklich wohl ist. Um so freudiger stutzen wir, wenn wir plötzlich durch die Kathedersätze so etwas wie einen Gottfried Kellerschen Ton vernehmen: „Wie eine arme christ-katholische Seele, in des Fegefeuers Plagen die Woche lang tüchtig ausgelaugt, endlich am Sonntage sich schüttelt und leichter und froh zu besseren Regionen aufsteigt, nun aufs Neue Odem schöpft und sich einen guten Tag macht: in solchem Zustande befinde ich mich heute kraft Ihres (Goethes) Briefs und lasse mirs wohl sein" (1796). Hätte Meyer doch in diesem Stile über Kunst geschrieben! Dann wäre es öfter zu so erfrischenden und ästhetischen Offenherzigkeiten gekommen wie zu dem die hofrätliche Gehaltenheit seines Briefwechsels mit Goethe 1817 jäh durchbrechenden Ausfall gegen Schadow: „Er, der sich den Altertümlern und Consorten zu widersetzen vorgibt, hat die Torheit — das ist zu wenig: die Unverschämtheit! — auch das

ist zu wenig: die Bestialität, will ich nur sagen, zu behaupten, Holbeins Madonna zu Dresden sei der Raphaelischen vorzuziehen und dergleichen mehr." Raphael antasten hieß für Meyer den Gott der Kunst lästern.

Heinrich Meyer, der Kunsthistoriker, bleibt alles in allem genommen, eine repräsentative Figur, insofern nämlich, als sich in ihm noch einmal die klassische Wesensart zusammenfaßt. Alle ihre Vorzüge und Nachteile vereinigt er in sich: die Schätzung und Überschätzung des Regelhaften, den Glauben an die Beherrschtheit des Kunstwerkes durch die Vernunft, die Abneigung gegen das Maßlose, das Wildgewachsene, das Dumpfgespannte, Jähsichentladende, aber auch den Sinn für Klarheit und edel gebundene Form. Die geistige Gesamthaltung, das Lebensgefühl und die kunstwissenschaftlichen Wertsetzungen der Romantik werden in ihrem Gegensatz zum Klassizismus ganz lebendig, wenn sich ihr buntes Bild abhebt von der in jedem Sinne kühlen Folie Heinrich Meyers und seiner Freunde.

3

„In anderen, auch in den besten deutschen Schriften, fühlt man Stubenluft", sagt Fr. Schlegel in seinem liebevollen Charakterbilde Georg Forsters (1797). Das romanhaft bewegte Leben dieses echten Sohnes des 18. Jahrhunderts ist bekannt. Nur die Seiten seines Schicksales seien herausgehoben, die seinen Geist gebildet haben, gebildet nicht in dem übertragenen Sinne eines Anfüllens mit Wissensstoff, sondern in der wörtlichen Bedeutung des Formens zum Werkzeug einer durch und durch lebendigen Natur. Georg Forster war das Ergebnis einer väterlichen Erziehungsmethode, die auf naturwissenschaftlichem Gebiete aus dem Sohne ähnliche Höchstleistungen herauszuholen den Ehrgeiz hatte, wie Ismael Mengs im Felde der Kunst aus seinem Anton Raphael. Fast ohne es selbst zu wissen, ge-

hörte schon der junge Forster zum Geschlecht der großen Arbeiter des 18. Jahrhunderts, auf die wir nicht ohne Neid wie auf einen ausgestorbenen Stamm von Riesen zurückblicken. Der 11jährige Knabe begleitete den ewig rastlosen Vater auf seinen osteuropäischen Forschungsfahrten, der 22jährige Jüngling beschrieb die zweite Weltumsegelung mit Cook, an der er teilgenommen hatte. Seine Schulstube wurde der Ozean, seine Lehrer waren die Menschen fremder Zonen und Rassen, seine Methode hieß: Sehen und Beschreiben. Er las in dem großen vor ihm aufgeschlagenen Buche der Natur, und die Weltsprachen, jene Schlüssel zu den Seelen fremder Völker, eignete er sich da an, wo sie zu Hause waren. Disponiert, alle Seiten der Wirklichkeit in empfänglicher Seele zu spiegeln und in warm pulsierender Sprache zu schildern, dankte er den Reisen doch nicht nur das Material zu seinen Wanderbüchern, sondern auch, daß ihm ein ungewöhnlicher Reichtum an Erlebnissen alle Sinne früh gefeit hatte gegen Vorurteile, gegen Enge und geistige Flachheit derer, die nur wenig und nur das Nahe gesehen haben. Die Reise um die Welt hatte aus ihm einen Weltbürger gemacht, richtiger einen ganz unbürgerlichen, wenn auch nicht ungesellschaftlichen Menschen. Die tragischen Schicksale seines späteren Lebens wurzeln in der frühen Loslösung Forsters von allen nationalen, religiösen, sozialen, politischen Bindungen. Wer so vieler Menschen Vaterländer gesehen, so vieler Muttersprachen geredet, in so vieler Seelen Glaubenswelten sich eingelebt hatte, war gegen den Zauber der völkerversöhnenden Ideen der französischen Revolution nicht gepanzert. Die Tragik Forsters aber lag nicht in seinen Mißgeschicken, sondern darin, daß es ihm, der 1794 noch nicht 40jährig starb, nicht erspart blieb, den inneren Zerfall der Revolution, der er Heimat, Glück, Zukunft und Ehre geopfert hatte, zu erleben. „Immer nur Eigennutz und Leidenschaft zu finden, wo man Größe erwartet und verlangt, immer nur Worte statt Gefühl, immer nur Prahlerei statt wirklichen

Seins und Wirkens, wer kann das aushalten?" (Brief Forsters an seine Frau 1793.)

Friedrich Schlegel nannte Forster einen „gesellschaftlichen" Schriftsteller, weil er in Auswahl seiner Gegenstände, in Anordnung des Ganzen, in Wendungen und Schattierungen die Forderungen einer gebildeten, formvollen und doch natürlichen Gesellschaft erfülle, weil er schreibe, „wie man in der edelsten, geistreichsten und feinsten Gesellschaft am besten spricht". Wer gesellschaftlich wirken will, muß die Dinge im Großen und Ganzen nehmen, darf keine Anlage — auch nicht die ästhetische — einseitig auf Kosten der übrigen in sich ausbilden, sondern muß mit allen Organen seiner Menschlichkeit den Wirklichkeitsstoff in sich saugen, muß ein Brückenbauer sein zwischen Fächern und Problemen, Seelen und Geistern. Forsters Meisterbuch, die „Ansichten vom Niederrhein" (1791—1794) ist in diesem Sinn Niederschlag gesellschaftlichen Betrachtens, das mit gleicher Liebe Volkswirtschaftliches, Naturwissenschaftliches, Kunstgeschichtliches, politische und kirchliche Zustände umfaßt und den gewonnenen Erkenntnissen die Prägung des gesellschaftlichen Stils gibt. Kunst bedeutet Forster erst in der zweiten Hälfte seines Arbeitslebens etwas. In der Düsseldorfer Galerie, die er fünfmal besucht hat, wird ihm, wie seinem Bekannten Heinse, abendländische Kunst lebendig — diese Sammlung ist beiden Schriftstellern, dem Sensualisten Heinse und dem Spiritualisten Forster, zum geistigen Übungsplatz geworden. Hier entschied sich Forsters Auge und Sinn für Italiener gegen Niederländer, hier erprobte er die ästhetischen Theorien, die er mitbrachte. Nicht nur Forsters Schreibweise, auch seine Denkart ist gesellschaftlich. Dieser Kosmopolit hat die Kunstansichten des deutschen Klassizismus, ja der Revolutionär in politicis ist ein Reaktionär in aestheticis. Forsters gesamtes ästhetisches Weltbild wird durchsichtig, wenn man ihn als gesellschaftlichen Denker auffaßt, ist es doch nach seiner Meinung Aufgabe des Künstlers, den „Forderungen

des gebildeten Geistes", der „nach den zarten Schattierungen und Verschmelzungen der Charaktere des gesellschaftlichen Lebens verlangt, völlig Genüge zu leisten ... ich sehe nicht ein, warum die Künstler mehr als andere Leute gegen die Konventionen der guten Gesellschaft sollen verstoßen dürfen." Forsters Aufsatz „Die Kunst und das Zeitalter" (1790) enthält den Grundriß seiner idealistischen Kunstlehre, an der Winckelmann, Lessing, Herder, Schiller und Humboldt geformt haben. Die sittlichen Züge der Schiller-Humboldtschen Humanität: Würde, Adel, Lauterkeit, Gehaltenheit fordern die entsprechenden ästhetischen Züge des Winckelmann-Lessingschen Kunstideals: Begrenzung, strenge Form, edle Bindung, adelige Reinheit, Ebenmaß, Klarheit, das Meisterhafte und Mustergültige mit der Ablehnung des Ungebändigten, Haltlosen, des Wirren, Wildwuchernden und Eigenwilligen. Verboten soll dem Künstler sein das Reich des „Mißgestalteten, Unzweckmäßigen, Schädlichen, des Gewalttätigen und Zerstörenden, des körperlichen Schmerzes, heftiger Krämpfe, ekelhafter Zerfleischungen, krankhafter oder auch leidenschaftlicher Entstellung."

Der klassizistischen Abneigung gegen Martyriumszenen setzen die Romantiker, z. B. Friedrich Schlegel 1802/04 in der ‚Europa', eine bedingte Anerkennung solcher Stoffe entgegen, die sogar zu den günstigsten Gegenständen der christlichen Kunst gehören, weil Kunst und Religion uns die tiefen Schmerzen der in die Sterblichkeit eingeschlossenen und auf dem himmlischen Rückwege allen Martern sich selbst freiwillig hingehenden höchsten Liebe darstellen sollen. Für Forsters „heidnisches" Empfinden sind die Fleischmassen des Rubens „unaussprechlich ekelhaft"; es ist nicht auszudenken, daß Raphael, Tizian und Guido in den „belgischen Schlamm" hätten hinabsteigen können. Die große Auseinandersetzung Forsters mit Rubens in den Ansichten vom Niederrhein ist der Versuch, denkend den Widerspruch zwischen der auch ihm offenbaren gigantischen Leistung des

Malers und dem Gesetz der Humanität des Künstlers zu lösen. Forster fühlt sich von Rubens angezogen und abgestoßen, auf die Knie gezwungen und doch ihm sittlich überlegen. Mit einem Stoßseufzer hebt der Abschnitt über das jüngste Gericht, das „Meisterstück in der Gattung des Abscheulichen“, des Rubens an. „Ich will ihn ja bewundern, diesen großen Rubens, den Mann von unerschöpflichem Fleiße, von riesenhafter Phantasie und Darstellungskraft, den Ajax unter den Malern.“ Dann folgen aber die Bedenken, die Forster nicht zum Genuß kommen lassen. Erster kritischer Einwand: Abstraktionen wie Allmacht, Ewigkeit, Unendlichkeit sind für die bildende Kunst gänzlich verloren. Forster lehnt — und das trennt sein Kunstempfinden doch in einem wichtigen Punkte von der Winckelmannschen Auffassung — die monumentale Allegorie der Barockkunst ab, als „willkürliche Versinnlichung“ dessen, was nur der Wortkunst zugänglich ist. Der Gegenstand des Bildes liegt außerhalb der Sphäre des Malers. Zweitens: „Schon die gesellschaftlichen(!) Verhältnisse hätten dem Maler verbieten sollen, einen Gegenstand der allgemeinen Ehrfurcht durch eine Schilderung verächtlich zu machen.“ Drittens: „Neben Verstand und Gefühl wird auch das Auge durch dieses Barockwerk beleidigt: es findet in dem Riesentumult von Gestalten keinen Punkt, wo es ruhen könnte . . . An der dithyrambischen Wut, die durch das Ganze strömt, an diesen traubenähnlichen Gruppen von Menschen, die als ekelhaftes Gewürm ineinander verschlungen, eine verworrene Masse von Gliedern und — schaudernd schreibe ich, was ich sehe — einen kannibalischen Fleischmarkt vorstellen, erkennt man die wilde bacchantische Mänas, die alle Bescheidenheit der Natur verleugnet und, voll ihres Gottes, den Harmonieschöpfer Orpheus zerreißt.“ Heinse und der junge Goethe hatten Rubens naiv und sinnlich hingenommen und dadurch „verstanden“, Forster, befangen in blasserer, sentimentalisch-ethischer Kunstgesinnung, findet keinen Zugang zu diesem Elementargeist. Ein Vergleich der Heinsischen und der

Forsterschen Beschreibungen des gleichen Rubens-Bildes in der Düsseldorfer Galerie klärt völlig auf über die Stellung der Stürmer und Dränger hier, der Klassizisten dort zur niederländischen Barockkunst. Wir entsinnen uns der prachtvoll lebendigen Rubensbriefe Heinses. Heinse ergreift mit beiden Händen das Leibhafte, Forster sucht nach dem Dichterischen, der eine verläßt sich auf seine Sinne, der andere auf seine Phantasie, dem Stürmer und Dränger enthüllt sich die Gestalt, der Klassizist fahndet nach der Idee. Das Doppelbildnis in der Geisblattlaube wird von Forster folgendermaßen beschrieben: „der schöne kraftvolle Mann sitzt da in der Blüte des männlichen Alters. Die tiefliegenden Augen sprühen Feuer hervor unter dem Schatten der dunklen Augenbrauen. Auf seiner Stirn liest man den Reichtum und, ich möchte fast sagen, auch das Ungezähmte seiner Phantasie. Seine Seele ist auf einer Bilderjagd außer dem Bezirke des Gemäldes begriffen. Das hübsche Weib ruht zu seinen Füßen, ihre Rechte in seiner Rechten, und diese Hände sind von vorzüglicher Schönheit. Wahr und treu ist auch ihr Kopf; allein die ungebildete Frau konnte den größeren Menschen nicht fassen, der zugleich Künstler und Staatsmann war, bald an Philipps III. Hofe, bald als sein Abgeordneter bei Karl I. von England seine Rollen spielte; den Mann, der nach den Mitteln seines Zeitalters vortrefflich erzogen war, die Feder beinahe so gut wie den Pinsel führte, um dessen Freundschaft Fürsten warben, und den Wolfgang Wilhelm, Herzog von Neuburg, in seinem eigenen Wagen rettete, als man ihm in Madrid nach dem Leben stand. Was mag er wohl ersinnen in dieser traulichen Verschränkung auf dem ländlichen Sitz am Gemäuer, wo sich das üppige Geisblatt mit duftenden Blüten emporschlängelt und über seinem Haupte leichte Schatten webt?" — Heinse beschreibt Rubens-Bilder, indem er in ihren Lebenskern eindringt, Forster, indem er ihnen ausweicht. Es entspricht das seiner Theorie vom „Sinn", wie Forster die reine innere Empfänglichkeit des

Herzens Kunstwerken gegenüber nennt. Aufgabe der Beschreibung ist es, die Schwingungen mitzuteilen und fortzupflanzen, die der Anblick des Bildes im inneren Sinn erregt. „Durch diese Fortpflanzung der Empfindungen ahnen wir dann, nicht wie das Kunstwerk wirklich gestaltet war, aber gleichwohl, wie reich oder arm es sein mußte, um diese oder jene Kraft zu äußern, und im Augenblick des Affekts dichten wir vielleicht eine Gestalt, der wir jene Wirkungen zutrauen, und in der wir nun die Schatten jener unmittelbaren Eindrücke nachempfinden." Je mehr ein Bild Stoff zu Träumen bietet, um so höher schätzt Forster es; kommt gar hinzu, daß es die Spuren des Idealisierens aus der Natur gegriffener Charaktere trägt, so ist seine Qualität ausgemacht. Daß diese Vorzüge den italienischen Werken eigen waren, davon ist Forster überzeugt, ohne sie auf dem Boden kennengelernt zu haben, aus dem sie gewachsen sind. Trat er in den Saal der Düsseldorfer Sammlung, wo Werke der Italiener mit flämischen gemischt hingen, so war ihm „zu Mute wie einem Europäer, der nach einem langen Aufenthalt im Orient endlich einen näher mit ihm verwandten Menschen erblickt." „Noch eine Revolution, wie unser Geschlecht deren so viele erlebt hat, eine, die uns Italiens Schätze raubte, wie Griechenlands Schätze einst verschwanden — und unsere Nachkommen werden es nicht mehr glauben, daß es je einen größeren Maler gab als Rubens." Dieser Größere hieß natürlich Raphael. Forster glaubte in dem heute für ein Werk des Franz Floris de Vriendt gehaltenen Johannes in der Wüste, ebenso wie Heinse, Raphaels Hand und Geist zu spüren. Wieder trägt ihn der Fittich der Phantasie weit weg vom anschaulichen Tatbestande auf den Ozean der Geschichte und der tausendfachen Beziehungen, „deren ununterbrochene Kette uns selbst mit unseren Zeitgenossen umschlingt und mit dem dargestellten Gegenstande verbindet." „Wir kennen diesen erhabenen Jüngling. Das Buch des Schicksals einer verderbten Welt lag auseinandergerollt vor seinen Augen. Durch Enthaltsamkeit und

Verleugnung geschärft und geläutert, ergründet sein Sinn die Zukunft. In einsamen Wüsteneien denkt er dem großen Bedürfnisse des Zeitalters nach. Zu edel, zu groß für sein gesunkenes Volk, hatte er sich von ihm abgesondert, hatte es gestraft durch das Beispiel seiner strengen Lebensordnung und kühn gezüchtigt mit brennenden Schmachreden. Jetzt fühlt der ernste Sittenrichter tief, daß diese Mittel nichts fruchten; in die ekelhafte Masse selbst muß sich der edle Gärungsstoff mischen, der ihm Auflösung und Scheidung bewirken soll." Das Bild muß einen heute fast unbegreiflichen Zauber auf Seelen des 18. Jahrhunderts ausgeübt haben. Auch Heinse läßt sich von ihm in Traumwelten entrücken: „O wie oft, heiliges Bild, hast du mich, am stillen Abend einsam unter deinem Einfluß sitzend, alles in der Welt vergessen gemacht! In dir und durch dich bin ich in Tiefen versunken und bin von ihnen verschlungen worden, wie ein Nichts, und bin mit Schrecken und Furcht in Tränen wieder daraus erwacht; und ich habe in dir und durch dich wieder Ruhe der Seele gefunden. Stündest du in einer alten Kapelle, im Gesträuch vom grünen Tal hinauf, am Fuß eines waldichten, einsamen Gebirges, dann würdest du so recht die Wallfahrt der Weisen sein." Die Begeisterung für diesen Johannes ist bei A. W. Schlegel, der das Bild 1798 im Dresdner Gemäldegespräch feierte, noch so stark wie bei Forster, Friedrich Schlegel dagegen urteilt schon 1804 wesentlich kühler und zurückhaltender.

Jeder Vergleich Heinses mit Forster ergibt das gleiche: Forster löst die sinnliche Bestimmtheit zu gedanklicher Allgemeinheit auf, ob er eine freie Kopie der Mona Lisa oder Domenichinos Susanna, Raphaels Madonna Canigiani oder Guido Renis Himmelfahrt Mariae beschreibt. Forster bewegt sich in Allgemeinheiten der Bewunderung: „Sie ist so menschlich schön! . . . trunkene Blicke . . . verklärtes Gesicht . . . ausgebreitete Arme . . . in ihren Zügen Spuren von der Erinnerung des Künstlers an

Niobes Tochter... die Engel, bezaubernd, wie nur Guidos Engel." Demgegenüber: die Intimität und sinnliche Nähe einer Heinsischen Analyse des gleichen Bildes: „zarte Hände... hellbraune Augäpfel, im Feuer der Entzückung und doch fromm und magdlich emporgekehrt, so daß nur wenig von dem Braunen und lauter Weiß zu sehen ist. Weibliche Erhabenheit über den aufgezogenen Bogen der Brauen, Heiterkeit des Herzens auf der kurzen Stirn. Die schönsten, ein wenig über dem falben Rand von Gürtelbinde sich rundenden Brüste... der ebene, ein wenig sich erhebende Unterleib." Wieviel mehr, wieviel feiner und wieviel persönlicher sieht Heinse als Forster! Forsters Wertschätzung geht von der Grundfrage aus, ob seiner Meinung nach „das wesentliche Ziel der Kunst, die Zusammenstellung des Schönen und die Belebung des gesammelten oder erfundenen Mannigfaltigen zur unauflöslichen Einheit" dem Künstler immerfort vor Augen geschwebt hat. So sind Forsters Urteile wohl für das Verständnis Forsters von Wert, nicht aber für die Kunstgeschichte. Ihren Bedürfnissen wird er gerecht erst im Anhang zum dritten Teil der Ansichten vom Niederrhein, der die Geschichte der Kunst in England enthält und bereits 1789 in Archenholtzens Annalen der britischen Geschichte veröffentlicht wurde. Forster wurde mit diesen, auf Grund von Notizen in englischen Sammlungen gearbeiteten und überall auf Autopsie beruhenden kultur- und kunstgeschichtlichen Kapiteln ein Vorläufer des Kenners Waagen, der mit fachmännischer Genauigkeit und Methode ausgebaut hat, wozu Forsters im besten Sinne genialdilettantisches Bemühen den Grund gelegt hatte. Forsters Talent, kulturphilosophische Gesichtspunkte mit ästhetischen zu verschmelzen, bewährt sich am Thema Englands reiner als an der ihm doch nur aus versprengten Gliedern bekannten italienischen und der seiner Kunstansicht ihrem Wesenskern nach immer verschlossen bleibenden niederländischen Kunst. Für die frühen Niederländer hat er noch kein Auge: der Genter Altar fesselt ihn nur

als erste Großleistung auf technischem Gebiete; die Zeichnung nennt er „steif und korrekt", „Perspektive und Haltung fehlen ganz und gar; die Farben sind grell und bunt und ohne Schatten. So malte man aber auch in Italien zu Peruginos Zeiten, und was uns dieses Gemälde merkwürdig macht, ist daher nicht der Geist, womit es ersonnen und ausgeführt ist, sondern die richtige Erfindung der Ölmalerei, die damals in den Niederlanden zuerst an die Stelle des so lange üblich gewesenen al fresco trat, wenn sie auch in Deutschland bereits weit länger bekannt gewesen sein mag. Ich bin zwar weit entfernt, den Koloristen einen Vorzug vor den richtigen Zeichnern einräumen zu wollen, allein ich halte es wenigstens im Angesicht der Meisterwerke des flämischen Pinsels für ein gar zu hartes Urteil, die Erfindung, worauf der ganze Ruhm dieser Schule beruht, mit Lessing, um des Mißbrauchs wegen, der damit getrieben worden ist, lieber ganz aus der Welt hinweg zu wünschen."

Den Charakter der englischen Malschule leitet Forster her aus den wirtschaftlichen Verhältnissen einer reichen, an Luxus und eine konventionelle Lebenshaltung von hohem Niveau gewöhnten Schicht von Auftraggebern: den Aristokraten. Er weist auf die in England nie ins Wanken geratenen seelischen Mächte starken persönlichen Selbstgefühls und stolzen Nationalbewußtseins hin, auf die freiheitliche Verfassung, die den politischen Sinn des Bürgers weckt und rege erhält. Er vergißt auch nicht die eigentümliche Mischung des spezifisch britischen Kunstgeschmackes für die Kunst verantwortlich zu machen: jene Freude am Süßlich-Sentimentalischen wie am Phantastisch-Schauerlichen. Auch den immerhin problematischen Einfluß von Klima und Lebensweise, Fleisch- und Biergenuß auf Körperbildung und Art, Körper zu sehen und wiederzugeben, hat Forster geistreich gestreift. In der Entstehungsgeschichte der englischen Nationalkunst wertet Forster den Einfluß des Auslandes richtig: England ist kunstgeschichtlich Kolonialland

der großen festländischen Stile. Italienisches, deutsches und niederländisches Kunstgut einigen sich etwa in der Kunst des Reynolds zu einem edlen Historismus. Wie bestimmte Bildgattungen, so Bildnis und Landschaft, aus den Sonderbedürfnissen der Engländer heraus sich zur Blüte entfalten, lehren Reynolds, Romney, Gainsborough, Wilson und andere. Auch für den Tiefstand der Plastik in England findet Forster in der Unkenntnis des Nackten, der landesüblichen Scheu vor ihm wenigstens, einen der entscheidenden Gründe. Die Forster in Fleisch und Blut übergegangene Betrachtungsweise einer vergleichenden Völkerkunde erweist sich für das Verständnis der inselhaften Abgeschlossenheit englischer Kunst und ihrer nationalbedingten Ideale überaus fruchtbar. Schließlich ist es die ungeheure Ausbreitung und Blüte aller graphischen Techniken in England, die Forster aus dem britischen Nationalcharakter und Nationalgeschmack, vor allem dem Wirklichkeitshunger und der in der Literatur ebenso zutage tretenden Freude am Charakteristischen aller Grade bis hin zum Karikaturistischen, richtig und feinsinnig ableitet und an zahlreichen aus dem Tagesleben gegriffenen Beobachtungen illustriert. Freilich fehlt Forster der Sinn für die graphische Satire, der in England so ausgebildet ist, fast ganz: in seinem System einer streng idealistischen Ästhetik hat sie eben so wenig Platz wie in seiner durch edle Humanität sich kennzeichnenden Ethik. „Die zeichnende Satire beleidigt die Grundregeln der Kunst durch jeden unedlen oder verzerrten Zug, sie sündigt wider das Ebenmaß, wider die Schönheit ... über dem Sinn für das Lächerliche geht das Gefühl der Menschlichkeit oft verloren.“ A. W. Schlegel teilte in seinen Berliner Vorlesungen (1801) die Abneigung Forsters gegen Hogarth, den Grenzüberschreiter, begründet sie aber nicht ethisch, sondern ästhetisch: „Was er sehen läßt, ist schlecht gemalt, und was er eigentlich malen will, das kann man nicht sehen.“

Im künstlerischen Weltbild Forsters, das von der Kunst Idealität, vom Künstler Humanität verlangte, ist der Platz der Architektur bestimmt durch das Maß, in dem ihre Werke dem Einfühlungsbedürfnis, dem dichterischen Sinn des Menschen entgegenkommen. Hier mußte das Irrationale und Rätselhafte, das Unbegrenzte und Undurchsehbare, weil ihm die höchste Anregungskraft der Phantasie eignet, den Vorrang haben vor dem Rationalen und Durchsichtigklaren, dem Ausgeglichenen und Stillinsichruhenden. Den „Sinn" Forsters spricht daher so stark wie keinen der klassizistischen Glaubensgenossen die Gotik an. Weil sie an sein Herz rührt, wird Forster einer der Pfadfinder zum Verständnis der mittelalterlichen kirchlichen Baukunst. Nicht auf dem Wege der historischen Forschung oder der ästhetischen Theorie, sondern durch Ahnung kommt er zu ihr. Kein Wort vom Aachener Münster, nichts über die Bürgergotik flandrischer Städte in diesen Ansichten vom Niederrhein, aber eine begeisterte Seite über den Kölner Domtorso, eine Seite, deren hymnischer Klang nicht ungehört verhallt ist. In der Bewegung zur Wiederherstellung des Kölner Domes, die von den Brüdern Boisserée als nationale Angelegenheit propagiert wurde, nimmt Forster die Stelle eines „Johannes" ein. Forster ist der erste Deutsche, in dessen vorromantischem Geist durch die Raumstimmung jene von seinen romantischen Nachfolgern immer wieder aufgerufene Vorstellung der Unendlichkeit eines Naturraumes: des Waldes, geweckt worden ist. Goethes Erlebnis des Straßburger Münsters ruhte wesentlich auf einem plastischen Eindrucke, sein Auge faßte die bis ins letzte „Zäserchen" gegliederte Masse, er sah das Münster als mauerhaftes Gebilde, als Auftürmung riesiger Flächen. Er vergleicht den Dom mit dem Baum, nicht aber mit dem Walde. „Eure Gebäude stellen Euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie gen Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seele unterdrücken müssen! Wohl! wenn uns der Genius nicht zu Hilfe käme, der Erwinen von Steinbach

eingab: vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die Du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern, wie der Sand am Meer, ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters." Goethe ist alles Gestalt, für Heinse alles Bild. Das Malerische des Fernbildes und das Akustische, wenn „die Stimme des Priesters Donner wird, und der Choral des Volkes ein Meersturm..., indeß der Tyrann der Musik, die Orgel, darein rast und tiefe Fluten wälzt", das heißt ihm Erlebnis der Gotik. Auf der Romreise kommt Heinse nach Straßburg: „Oben vor Surburg erblickt man einmal noch zehn Stunden davon den Straßburger Turm, der wie eine ungeheure Fichte, wunderbar noch von dem Riesengeschlecht der ersten Welt, in dem kleinern, neuen Wald, der davor liegt, entzückend frisch und gesund und schlank zum Himmel emporsteigt." Auch die Architektur soll eine naturnachahmende Kunst sein. „Und woher soll sonst ein Turm seinen Ursprung in der Natur haben, als von einem hohen Baum? und von welchem besser als von einer Fichte oder Zeder, die zu diesem Geschlechte gehört? Was sind Kuppeln hernach anders als Linden- oder Eichengewölbe? Oder glaubt ihr, daß Kunst für sich bestehn könnte ohne Abbildung, Nachahmung von Natur?" Den Gegensatz zwischen illusionistischer und „expressionistischer" Architekturinterpretation bringt scharf an den Tag ein Vergleich dieser Heinsischen Beschreibung mit den Huldigungsworten Theodor Däublers für das Fernbild des Kölner Domes (der neue Standpunkt, 1916): „Wie ein Gletschergebirge sah ich dich von Mühlheim aus, ins Augustblau tausendzackig funkeln. Das industrielle Großgewölk konnte nicht bis zu dir hinüber. Unweigerlich gipfelst du, Dom, mit steinernen Sehnsuchtshälsen über alle Menschlichkeit empor ins ewige Sanftblau. Lilasilbriges Eigengewölk umhalste Dich in riesenhafter Schwanenhaftigkeit. Du wußtest, daß du ein Berg bist, denn du hattest Nebel und Wolken, du wußtest, daß du zuerst ab-

kühlen würdest, um dann der Stadt Nachtkühle zu spenden. Du bist ein Sinai, Kölner Gebirgswelt, Bekennerhand hat dich aufgebaut; du bist der Berg, aus unsern Gesetzen hervorgetürmt; Du, du birgst unsere heilige Wolke in Pfeilerhut." Goethe und Heinse, darin Klassizisten, bringen den gegenständlichen Vergleich, die Augenanalogie, Forster und der moderne Dichter haben, der erste als Vor-, der zweite als Nachläufer der Romantik, die Stimmungsparallele. Die sonderlich germanische Auffassung und Fühlweise der Gotik, gegenüber dem rationalistisch gefärbten Kunstempfinden der Romanen, gibt Forsters Domschilderung den paradigmatischen Wert, der die Wiedergabe der Stelle rechtfertigt:

„Die Pracht des himmelan sich wölbenden Chors hat eine majestätische Einfalt, die alle Vorstellung übertrifft. In ungeheurer Länge stehen die Gruppen schlanker Säulen da, wie die Bäume eines uralten Forstes: nur am höchsten Gipfel sind sie in eine Krone von Ästen gespalten, die sich mit ihren Nachbarn in spitzen Bogen wölbt und dem Auge, das ihnen folgen will, fast unerreichbar ist. Läßt sich auch schon das Unermeßliche des Weltalls nicht im beschränkten Raume versinnlichen, so liegt gleichwohl in diesem kühnen Emporstreben der Pfeiler und Mauern das Unaufhaltsame, welches die Einbildungskraft so leicht in das Grenzenlose verlängert. Die griechische Baukunst ist unstreitig der Inbegriff des Vollendeten, Übereinstimmenden, Beziehungsvollen, Erlesenen, mit einem Wort: des Schönen. Hier indessen, an den gotischen Säulen, die, einzeln genommen, wie Rohrhalme schwanken würden, und nur in großer Anzahl, zu einem Schafte vereinigt, Masse machen und ihren graden Wuchs behalten können, unter ihren Bogen, die gleichsam auf nichts ruhen, luftig schweben, wie die schattenreichen Wipfelgewölbe des Waldes, — hier schwelgt der Sinn im Übermut des künstlerischen Beginnens. Jene griechischen Gestalten scheinen sich an alles anzuschließen, was da ist, alles, was menschlich ist; diese stehen wie Erscheinungen

aus einer andern Welt, wie Feenpaläste da, um Zeugnis zu geben von der schöpferischen Kraft im Menschen, die einen isolierten Gedanken bis auf das Äußerste verfolgen und das Erhabene selbst auf einem exzentrischen Wege zu erreichen weiß.“

Hier ist eine der Ansatzstellen für romantische Lehre und Forschung, hier versteht man, warum Friedrich Schlegel sich berufen fühlte, eine Apologie Forsters zu schreiben. Er witterte den verwandten Geist, die heimliche Romantik im Denken und Fühlen des letzten der Klassizisten.

VI.

ROMANTIK

*

1. WILHELM WACKENRODER UND LUDWIG TIECK
2. AUGUST WILHELM SCHLEGEL / 3. FRIEDRICH SCHLEGEL
4. SULPIZ BOISSERÉE

*

I

Die Grundlage für das romantische Kunstempfinden des anhebenden 19. Jahrhunderts bildet ein neues Lebensgefühl. Eine Verschiebung der seelischen und geistigen Gesamthaltung findet statt, die auch eine neue Einstellung künstlerischen Werten gegenüber zur Folge hat. Die romantischen Kunstforscher treten noch nicht auf als wissenschaftliche Fachleute und Vertreter einer akademischen Disziplin, sondern sie geben sich als geistvolle Liebhaber, als Menschen, die die Kunst lieb haben. Daß dieser kleine Schriftstellerkreis für die Kunstwissenschaft von entscheidender, wegweisender und wegbereitender Bedeutung geworden ist, daß schon die erste romantische Bekenntnisschrift tiefer und weiter wirkte, als Goethes, Herders und Heinses kunsttheoretische Arbeiten, das hat wohl seinen letzten Grund darin, daß die Romantiker wirklich zu Organen der deutschen Kunstsehnsucht wurden, in ähnlicher Weise, Stärke und Unmittelbarkeit, wie ein halbes Jahrhundert vorher Winckelmann der Mund der Wünsche und Hoffnungen seiner Zeit gewesen war. Während sich in Goethes „Einleitung in die Propyläen" (1797) die Welt der begrifflichen, theoretisierenden Kunstauffassung des Klassizismus noch einmal repräsentativ und wie in abendlichem Glanze zusammenfaßte, ergoß sich schon aus dem Herzen des jungen Wilhelm Wackenroder der quellfrische Strom eines rein gefühlsmäßigen Kunsterlebens. Auf dem Boden eines neuen Kunstempfindens und Kunstwollens erwächst schließlich auch eine neue, die romantische Geschichtsauffassung, die freilich im Weltbild des jungen Goethe und Herders schon vorgebildet war. Sie wirkt in der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts weiter und bis tief hinein in die historischen Schulen der Gegenwart. Mannigfach sie kreuzend, berührend, dann wieder sie meidend und ihr ausweichend verläuft die ebenfalls im 18. Jahrhundert geborene und von Winckelmann ausgehende Gegenbewegung der klassizistischen Geschichtsauffassung, die, gleichfalls eine typische Verhaltungsweise des

Menschen zur geistigen Welt, in der kunstwissenschaftlichen Begriffsforschung der Gegenwart einen vorläufigen Zielpunkt erreicht hat.

Daß in den von uns heute als romantisch bezeichneten Bewegungen auf künstlerischem, dichterischem, wissenschaftlichem Felde sich eine geistige Großmacht ankündige, ist bald bemerkt worden, und schon 1817 versuchte Heinrich Meyer in dem bereits besprochenen Aufsatz: „Neu-Deutsch, religiös-patriotische Kunst" aus der Nähe eines Miterlebenden heraus, zugleich aber vom Standpunkt des Gegners, zu erzählen, wie die große Geschmackswandlung und Umwertung ästhetischer und geschichtlicher Werte entstanden sei, welchen Anteil künstlerische und literarische Produktion an ihnen genommen und wie sich neue Fühl- und Sehweise in Deutschland verbreitet hätten. Meyer berichtet, daß Wackenroders „Herzenergießnngen eines kunstliebenden Klosterbruders" beim literarischen Publikum wohl aufgenommen wurden und in Rom unter den jungen Künstlern den größten Eindruck machten. In ihrer seelischen Schwungrichtung auf die vorraphaelische Kunst erhielten die Maler einen neuen Antrieb durch dieses Buch, das aus einer Kunstliebe von religiöser Inbrunst dem gleichen Sehnsuchtsziele zustrebte und das kaum bewußte Meinen der Zeit mit voller Klarheit und enthusiastischer Wärme aussprach. Tieck und die beiden Schlegel haben dann — auch das durchschaute Meyer schon — die prophetischen Gedanken Wackenroders paraphrasiert, systematisiert und in Vers und Prosa auch trivialisiert, mit alldem aber dem Goethe und den Seinen so verhaßten altertümelnden „christkatholischen" Kunstwesen des Nazarenertums zur Geltung verholfen.

Wilhelm Wackenroder, der 25jährig starb, war der Sohn eines hohen preußischen Verwaltungsbeamten, dessen Lebens- und Menschenauffassung zum Unglück seines Sohnes ausschließlich vom Rationalismus des 18. Jahrhunderts be-

herrscht wurde. Der weiche, weiblich empfindsame Sinn des jungen Wackenroder unterlag im Kampfe gegen den harten, wenn auch das Beste wollenden Kopf des Vaters. Nie aus dem Vollen lebend, weder mit der Sinnlichkeit Heinses, noch mit dem Verstand Lessings ausgestattet, dem Herzenswunsche nach Dichter und Musiker, aus Zwang Jurist, stets im hoffnungslosen Kampf zwischen Pflicht und Neigung, verbrachte Wackenroder seine kurzen Jahre in Sehnsucht lebend, eine Mogens-Natur. Das Büchlein, das ihn unsterblich machen sollte, verbirgt er durch Anonymität vor Eltern und Publikum, seine Lust und sein Leid kleidet er in die romantische Geschichte eines Musikers Josef Berglinger, dessen „verweichlichtes Künstlergemüt" gleich dem seinen in hoffnungslosem Kampf zwischen innerem Berufen- und äußerem Gezwungensein, zwischen eigener Leistung und künstlerischem Wollen zerrieben wird. Zum Schaffen zu schwach, ist Wackenroder dafür aufs höchste begabt mit sensibelsten Organen zu genießen. Es ist kein Zufall, daß er am liebsten in die weichen Arme der Musik geflüchtet ist, daß er die schönsten Seiten über musikalische Eindrücke geschrieben hat. Musik hieß ihm die Welt der reinen Innerlichkeit, in die er sich — weit weg von der rauhen Welt des äußeren Lebens — rettete. Musik erfüllt ihm alle Wünsche, stillt alles Sehnen, läßt ihn vergessen; sie isoliert ihn der Welt gegenüber. Das gleiche, nur nicht in gleichem Maße, leistete ihm die künstlerische Vergangenheit: auch sie nimmt den Gegenwartsflüchtigen auf und läßt ihn ein zweites phantastisches Wunschleben in rückwärts gerichteten Träumen führen. Wackenroder hat sein eigenes Schicksal in den Worten gezeichnet: „Meine Seele wird wohl lebenslang der schwebenden Äolsharfe gleichen, in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen."

Die wenigen Menschen, die Wackenroders Weg gekreuzt haben, geben seinem Leben entscheidende Anstöße. Die Wahrheit des Goethischen Verses: „Selig, wer sich vor der Welt

ohne Haß verschließt, einen Freund am Busen hält und mit dem genießt," Wackenroder hat sie erfahren in der Freundschaft mit dem Berliner Handwerkersohn Ludwig Tieck. Wenn aus dem abenteuerlichen Plan einer Italienfahrt der beiden Jünglinge — Wackenroder wollte in Rom als Musiker, Tieck als Dichter leben — auch nichts geworden ist, die Fahrt ins romantische Land hat das Freundespaar gemeinsam angetreten. In die Seele des Berliner Studenten pflanzte K. Ph. Moritz durch seine Vorlesungen eine stille Liebe zu klassischer Kunst, die, wie Wackenroders schwärmerischer Aufsatz über die Peterskirche bekundet, selbst die präraphaelitische Leidenschaft nicht aus seinem Herzen hat reißen können. Daß dem Dichter und Musiker Wackenroder aber überhaupt die Augen aufgetan wurden für die Baukunst, verdankte er wohl der Bekanntschaft des Jahres 1793 mit dem „göttlichen Menschen" Gilly, dem Lehrer Schinkels und Wiederentdecker der deutschen Ordensgotik. 1794 hatte Fr. Gilly begonnen, die Marienburg aufzunehmen; kurz nach den Herzensergießungen Wackenroders erschien Gillys Werk. In den gleichen Jahren einer gefühlsmäßigen Wiederentdeckung alter Gotik durch Wackenroder und Tieck entstanden die neugotischen Bauten und Bauentwürfe der Gilly und Schinkel. Und auch in der Malerei Schinkels, C. D. Friedrichs und Ph. O. Runges wird eine mit romantischen Augen gesehene, phantastische Optik lebendig. Die richtunggebende Vertrautheit mit der mittelhochdeutschen Literatur gewannen Wackenroder und Tieck bei dem Prediger E. Julius Koch, dem Verfasser eines „Kompendiums der deutschen Literaturgeschichte von den ältesten Zeiten bis auf Lessings Tod." Zur Musik wiesen Reichardt und Zelter die Wege. Schließlich gab ihm der Göttinger akademische Zeichenlehrer und Kunstforscher J. D. Fiorillo die kunstgeschichtlichen Quellenbücher in die Hand, aus denen Wackenroder so gerne Stoff und Stimmung geschöpft hat. Darunter war auch der alte Quadt von Kinckelbach, von dessen Preislied auf der „Teutschen Nation

Herrlichkeit" sich des Jünglings vaterländisch warmschlagendes Herz wohl berührt fühlen mochte.

Die wirkliche Kunsterfahrung Wackenroders war nicht groß. Außer den Galerien in Dresden, Kassel, Potsdam, Salzdahlum, Pommersfelden hatte sein Auge gewachsene, an Ort und Stelle noch befindliche alte und große Kunst nur in Erlangen, Bamberg und in den „krummen Gassen" Nürnbergs und Halles zu kosten bekommen. Freilich: die Kenntnis mittelalterlicher deutscher Werke stellte Wackenroder völlig neu auf das Phänomen der Kunst ein und wurde für die romantische Lehre, Forschung und Kunstübung entscheidend. Was durch Wackenroders junge Seele zog, faßte er, stammelnd, wie in befreienden Selbstgesprächen, ohne literarische Absicht und Koketterie in einer Reihe kleiner Kunstaufsätze zusammen, die kaum von Tieck gesehen, von diesem sofort erkannt wurden als reinster Wort gewordener Ausdruck des Verlangens der deutschen Jugend. Von Tieck um eine Vorrede und eigene in gleichem Ton gehaltene Beiträge vermehrt und von Reichardt in Erinnerung an den Klosterbruder in Lessings Nathan mit einem glücklichen Titel ausgestattet, erschienen diese Aufsätze Weihnachten 1796 (mit der Jahresangabe 1797) ohne Verfassernamen als „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders". Eine Probe, den Aufsatz „Ehrengedächtnis Albrecht Dürers" hatte Reichardts Zeitschrift „Deutschland" vorausgeschickt. Ein Jahr nach dem Erscheinen des Büchleins, das von vielen Freunden der Kunst Goethe zugeschrieben wurde, war Wackenroder tot. Ein unvollendeter Aufsatz Wackenroders über Rubens, der dem Rubens des Stürmers und Drängers Heinse und dem klassizistischen Rubensbilde Forsters die romantische Rubensinterpretation angereiht hätte, ist verschollen. In der Pommersfelder Galerie war Wackenroder dem ersten Rubens begegnet. Tieck gab dann 1799 in den „Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst" aus Wackenroders Nachlaß einige im Ton der Herzensergießungen gehaltene Aufsätze heraus, vermischt mit

eigenen, die Wackenroders Weise fortsetzen, ergänzen, bestätigen, aber auch durch Überhitzung der Phantasie, Überspannung der Urteile banalisieren. Von der „Schüchternheit", die Tieck in seiner Vorrede zu den „Phantasien über die Kunst" sich andichtete, spürt man jedenfalls wenig.

Für Künstler hat Wackenroder sein Büchlein geschrieben; von ihnen handelt es auch. Es ist ein romantischer Nachfahre der alten Künstlergeschichten. Allem Kunstgeschichtlichen geht Wackenroder aus dem Wege, entziehen sich doch die rein bildnerischen Formen höherer Ordnung seinem Interesse und Verständnis. Aber diese Künstlergeschichten, dem Vasari, Sandrart, Leonardo, Félibien, Bellori, Malvasia nacherzählt, unterscheiden sich doch dadurch sehr von der Viten-Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, daß ihr Kern nicht Werk-, sondern Gesinnungsgeschichte ist. Die Künstler, von denen in treuherzig-naivem Tone berichtet wird, sollen für die jungen Leser aus dem Künstlerstande nicht in erster Linie durch ihr Können vorbildlich sein, sondern durch ihr Empfinden. Während etwa Mengs den Vasari als Quellenschrift benutzt hat für unser Wissen von den Werken der Künstler, beruft sich Wackenroder auf den gleichen Autor als auf einen Kronzeugen für die innere Einheit zwischen Schaffen und Leben der alten Meister. Vor den Lesern der Geschichten aus dem Leben Raphaels und Dürers, Pieros di Cosimo und Francias sollen die Menschen wieder auferstehen, die, obwohl von außerordentlichem Geist und seltener Geschicklichkeit, ihr Leben als schlichte und einfältige Leute, als Arbeiter Gottes durchführten. Kunst und Leben schmolz ihnen zu Einem zusammen. Durch Erzählung solcher einfachen Künstlerexistenzen schlechthin sollte wieder einmal betont werden, daß in der Kunst alles Gabe ist, nichts Verdienst und Würdigkeit. Auch die verachteten Anekdoten sind für eine von einem bestimmten Ethos beherrschte Geschichtsschreibung ebenbürtige Quellen. Auch in ihnen erkennt man die Hand Gottes.

Was Wackenroder Eigenes an Ideen und Empfindungen über die Kunst im allgemeinen und seine Lieblinge im besondern zu sagen weiß, verbirgt er in den Einleitungen zu den kurzen Kapiteln der Herzensergießungen. Daß Wackenroder mehr gelesen als gesehen hat, mehr über die Kunst als durch sie weiß, daß er Mengs und Heinse, Winckelmann und Ramdohr, Goethe, Herder und Schiller auf sich hat wirken lassen, zeigt sich vorwiegend zwischen den Zeilen. Die Erzählungen der Quellen — vor allem des Vasari und Sandrart — werden teils wörtlich übernommen, teils frei nacherzählt. Zu Anklängen literarischer Natur gesellt sich Selbsterfundenes. Das fremde Gut ergänzt Wackenroder nach der Seite der psychologischen Vertiefung in die Künstlerseelen, er schildert die Persönlichkeiten feiner, intimer, eindringlicher, malt die Situationen farbiger aus als seine deutschen oder italienischen Vorbilder. Schon A. W. Schlegel hatte in seiner Rezension der „Herzensergießungen" am Beispiel des Leonardo-Kapitels Wackenroders Verhältnis zu Vasaris Text fein charakterisiert. Nach den Untersuchungen Minors, Koldeweys und v. d. Leyens läßt sich das Verhältnis von Selbständigkeit Wackenroders der Quelle gegenüber und Abhängigkeit von ihr für jeden Abschnitt der Herzensergießungen und der Phantasien über die Kunst feststellen, ebenso der Anteil Tiecks an beiden Büchern. Wir begnügen uns, die wichtigsten und selbständigsten Arbeiten Wackenroders als auch Tiecks in zwei Listen zusammenzustellen. Von Wackenroder sind in den Herzensergießungen die Kapitel:

„Raphaels Erscheinung,"
„Der Schüler und Raphael,"
„Zwei Gemäldebeschreibungen,"
„Einige Worte über Allgemeinheit,"
„Toleranz und Menschenliebe in der Kunst,"
„Ehrengedächtnis unseres ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers,"

„Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse,"

und die Abschnitte in den Phantasien über die Kunst:

„Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben,"

„Die Peterskirche."

Die für die Bildung der romantischen Kunstauffassung entscheidenden Arbeiten Tiecks sind in den „Herzensergießungen:"

Die Einleitung: „An den Leser dieser Blätter,"

„Ein Brief des jungen florentinischen Malers Antonio an seinen Freund Jacobo in Rom,"

in den „Phantasien über die Kunst" die Aufsätze:

„Das jüngste Gericht von Michelangelo,"

„Über die Kinderfiguren auf den Raphaelschen Bildern,"

„Ein paar Worte über Billigkeit, Mäßigkeit und Toleranz,"

„Die Farben."

Tieck gab also nicht nur den stimmenden Akkord an für das Büchlein des Klosterbruders, sondern er ergänzte Wackenroder in den wesentlich von ihm geschriebenen Phantasien über die Kunst. Er vertieft des Freundes Urteil über Michelangelo, er erweitert den berührten Stoffkreis durch den Aufsatz über Watteau und die Raphaelischen Kinderfiguren und er steckt in dem Farbenaufsatz die Grenzen der romantischen Ästhetik so weit ab, daß sie mit denen der Nachbarkünste zusammenfließen. Daß Tieck sich hier — wie in einem Zurückgreifen auf Hagedorns Kunstanschauungen — über Watteau hatte hören lassen, wurde sofort als ein Vergreifen im Ton empfunden. Meyer meinte, die kleine „obgleich an sich recht gute Abhandlung" nehme sich mißtönend zwischen den andern aus, weil in ihr die Kunst „dieses galanten Malers lüsterner Grazie und mutwilliger Schäferspiele", der keineswegs ein altertümelnder oder formempfindender gewesen sei, gelobt werde. Tieck hatte aber mit vollem Bewußtsein diesem Artikel

den Platz inmitten der „klosterbrudersierenden" Geschichten angewiesen, weil er ausgehend vom Grundsatz der ästhetischen Toleranz den Raphael der „gewöhnlichen Menschheit" gegen seine Verächter verteidigen zu müssen glaubte. „Mich dünkt, der Geist des Menschen ist wunderbar reich, er umfaßt die Gegenstände, die an beiden Enden ruhen, mit seinen Armen ohne Anstrengung, das Getrennteste liegt immer nicht so fern, als wir im ersten Augenblicke wähnen." —

Damit berühren wir schon eine Seite des neuen, des romantischen Kunstideals, und die Frage nach dem ästhetischen Weltbild Wackenroders und Tiecks will beantwortet werden. Die Sehnsucht der romantischen Jugend, die durch den Mund Wackenroders am klarsten und ergreifendsten sich ausgesprochen hat, ging gegen den Strom der Zeit, gegen „den Ton der heutigen Welt". In der großen Verschiebung aller ästhetischen Standpunkte dem Klassizismus gegenüber offenbarte sich — wenn man nach den letzten Gründen fragt — das Ethos eines jungen Geschlechtes, das sich aufbäumte gegen die Vorherrschaft des Intellektuellen in der vorhergegangenen Generation. Die veränderte Einstellung auf die Kunst erfolgte nicht von der Grundlage eines neuen kunstgeschichtlichen Wissens, sondern auf Grund einer neuen „Gesinnung". Die romantische Kritik der Kultur und Kunst ihrer Zeit, sowie der Aufbau ihrer eigenen Kunst- und Lebensideale sind nur so zu verstehen. Als eine Folge der Terrorisierung des gesamten inneren Lebens durch den Intellekt wurde der rationalistische Betrieb der Wissenschaften und die Überschätzung des Technisch-Artistischen in der künstlerischen Leistung empfunden und — verworfen. Gegen diese Mächte richtete sich daher zunächst die von Wackenroder durch seine Herzensergießungen eingeleitete Offensive. Die romantische Ästhetik ist antikritisch, weil sie antirationalistisch ist. Kritik, das heißt immer nur „Vergleichung, Zusammensetzung und Trennung dessen, was schon da ist", ein „Verwandeln des schon existierenden". Weiter-

bringen kann uns nur der schaffende Mensch, „und der Künstler, der Dichter ist Schöpfer." Wackenroder widersetzte sich, wie Schlegel sagte, einer gewissen selbstgefälligen Kennerei, die mehr auf einer fertigen Zunge als im Innern des Geistes wohnt. Man hatte genug von dem kalt kritisierenden Blick Lessings, übergenug von der platten Aufklärerei eines Ramdohr, für den es keine Schleier des künstlerischen Geheimnisses mehr gab, der alles verstand, weil er nichts wahrhaft empfand, genug auch von der Systemwut des Mengs, der in die Fächer seiner ästhetischen Kategorien ebenso wie Goethes Kunstfreund Meyer glaubte die unendliche Mannigfaltigkeit, den ganzen quellenden Reichtum künstlerischen Lebens bergen zu können. „Wer an ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt. Erträglicher noch ist Intoleranz des Gefühls, als Intoleranz des Verstandes — Aberglaube besser als Systemglaube." Ohne Liebe bleibt auch in der Kunstwissenschaft alles ein tönendes Erz und eine klingende Schelle. Kunst ist mehr als eine Belustigung des Witzes und Verstandes, sie ist Appell an unser stilles „unaufgeblähtes" Herz — sie soll uns nicht belehren, sondern rühren wollen. Und die seelischen Organe, der ästhetischen Werte sich zu bemächtigen, sind Ehrfurcht und Enthusiasmus. Die Rationalisten, die Ramdohr, Rackwitz, Sulzer u. a. wollen die ganze Welt in Prosa auflösen, sie schämen sich zuzugeben, daß es irgend etwas in der menschlichen Seele geben solle, „worüber sie wißbegierigen jungen Leuten nicht Auskunft geben könnten." Die Romantiker dagegen wollen den Verstand schweigen und die frommen Sinne bezaubern lassen von der Kunst, deren Werke herrlich sind wie am ersten Tag. So wird schließlich dem Ideal wissenschaftlicher Kunsterkenntnis gegenüber gestellt das Ideal religiöser Hingabe an die Kunst. Kunstgenuß ist Andacht. In dem Aufsatz über die Peterskirche konfrontiert Wackenroder einmal die rationalistische und die romantische Weltanschauung. Die Gedanken der „vernünftigen Weisen" sind etwa diese: „Wieviele Witwen und Waisen hätten

von den steinernen Schätzen der Peterskirche gespeist werden können!"; dagegen die des romantischen Menschen: „wie mannigfache menschliche Spuren reden aus allen Deinen Steinen hervor! Wie viele Leben sind an Deiner Schöpfung zerschellt!" —

Aus dieser Erweiterung der Gefühlsbereiche der Seele ergibt sich die Ablehnung des Artistischen in der zeitgenössischen Kunst und ihres Unterrichtsbetriebes. Die Romantiker sind von tiefem Mißtrauen erfüllt gegen die Routiniers des Pinsels, die „ihre Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen" sich bestreben, die „ihren Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens" prüfen. Es war eine gefährliche Unterschätzung der „Außenwerke der Kunst", der in solchen Sätzen das Wort geredet wurde, und an Beispielen für den verheerenden Einfluß dieser Lehren fehlt es der Kunstgeschichte nicht. Der gelenkigen Führung der künstlerischen Werkzeuge stellte Wackenroder das Lob der Kunstlosigkeit, den höheren Wert verinnerlichten Gestaltens entgegen. Auf Ernst und Gesinnung des Künstlers kommt es ihm an, Technik ist etwas Sekundäres. Die technischen Errungenschaften von Generationen werden bewußt preisgegeben. Kunst ist Gnade, Geschenk von oben, kaum lehr- und lernbar, sie gibt sich nur naiven, frommen, reinen Herzen und Händen. Wo aber sind diese zu finden? Nicht unter den modernen Künstlern, nur bei den einfältigen alten Meistern zur Zeit Dürers und Raphaels. Wie das gemeint ist und an welche Werke alter Kunst Wackenroder und Tieck bei ihrer Kritik der Gegenwartskunst dachten, zeigt eine Stelle im ersten Kapitel des zweiten Buches von „Franz Sternbalds Wanderungen" (1798), jenem Roman, der für die Romantik bedeutete, was Heinses „Ardinghello" für Sturm und Drang, Goethes „Wilhelm Meister" für den Klassizismus waren: dichterische Prägung der bestimmenden Grundideen einer Generation. Lukas von Leiden weist den Hubertus-Stich vor, den ihm Dürer geschenkt hat: „Nun beobachtet einmal die Art, wie der Ritter niederkniet,

es ist die wahrste, frömmste und rührendste, mancher hätte hier wohl seine Zierlichkeit gezeigt, wie er Beine und Arme verschiedentlich zu stellen wüßte, so daß er durch Annehmlichkeit der Figur sich gleichsam vor jedem entschuldigt hätte, daß er ein so närrisches Bild zu seinem Gegenstande gemacht."

Jetzt erfährt auch der Geniebegriff eine neue Wandlung. Genie bedeutet nicht mehr wie von Vasari bis zum Klassizismus: höchste Könnerschaft, sondern höchstes Empfindungsvermögen. Wenn der Künstler wieder aus der Tiefe seines Herzens schöpft, wird auch die Kunst wieder menschliche Fülle bekommen. Denn daran nicht zuletzt fehlte es nach der Meinung der Romantiker den „zierlichen Malern" ihrer Tage. Diese hatten in der Überschätzung des Formalen das Inhaltliche entwertet: „die Menschenfiguren scheinen öfters bloß um der Farben und des Lichtes willen, wahrlich, ich möchte sagen: als ein notwendiges Übel im Bilde zu stehen." Und wieder tönt Tiecks Echo aus den Seiten des Sternbald-Romanes: „manche zierliche Maler sind mir so vorgekommen, daß sie nicht sowohl verschiedentliche Bilder malen, als vielmehr nur die Gegenstände brauchen, um immer wieder ihre Verschränkungen und Niedlichkeiten zu zeigen." —

Aus der Neuorientierung des ästhetischen Wollens der Romantiker ergibt sich notwendig auch eine neue Einstellung der historischen Welt gegenüber. Romantische Lehre geht über in romantische Forschung. Da alles Dogmatische Wackenroder und Tieck als eine Sünde wider den romantischen Geist weltenfern lag, haben Toleranz und Weitherzigkeit der ästhetischen Grundüberzeugungen ihr geschichtliches Weltbild geformt. Der Begriff einer alten guten Kunst, wie er Wackenroder vorschwebte, umfaßt — und hier gilt es einen landläufigen Irrtum in der Beurteilung Wackenroders zu beseitigen — mehr als das bloß Präraphaelitische oder gar das Altdeutsche, er deckt sich mit einem Mittelalter, in dessen Grenzen auch die dürerische und raphaelische Kunst fallen.

Erst die Nazarener haben diese weitherzige Auffassung umgebogen, verengert und radikalisiert zur Theorie jener Musterkunst einer Idealperiode, als die ihnen das Quattrocento galt. Wackenroder ist nicht etwa verantwortlich zu machen für die sentimentalischen Einseitigkeiten der deutschen und englischen nazarenischen Geschichtsauffassung. Wie einst Goethe neben Erwin von Straßburg den Römer Bramante pries, Hagedorn mit gleichem Verständnis Dürer und Raphael umfaßte, Heinses Augensinnlichkeit an Guido Renis Bildern nicht minder als an denen des Rubens sich entzündete, so stellt auch Wackenroder seinen Herzensergießungen, deren Kernstück der Düreraufsatz bildet, das Bildnis des „göttlichen Raphael" voran, dessen ihn zu jugendlichen Schwärmereien hinreißende Bekanntschaft er schon 1793 in Pommersfelden vor einer Madonna zu machen geglaubt hatte: „In ihrem Antlitz ist die überirdische allgemeine Form griechischer Idealschönheit mit sprechendster anziehender Individualität aufs glücklichste vereinigt." Und Tieck schreibt in seinem Romane (1798) ganz in diesem Sinne: „Sternbald wird gewiß auch in Rom und Florenz seinem Dürer getreu bleiben, und er wird gewiß Angelos Erhabenheit und Raphaels reizende Schöne mit gleicher Liebe umfassen."

Solche historische Universalität war schon Herder zu eigen gewesen; auch er liebte, wo immer er auf Gewachsenes und Gewordenes, Individuelles und Originales stieß. Seine Toleranz ist die des wahrhaft geschichtlichen Sinnes, die Wackenroders besitzt ein religiöses Vorzeichen. Daß für die romantische Toleranz keineswegs die Erweiterung des Tatsachenwissens über das der Klassizisten hinaus, keineswegs objektive Beurteilung der Qualität maßgebend wurde, sondern das religiös gefärbte Kunstgefühl, daß man tolerant war, um gottwohlgefällig zu sein, das lassen die Herzensergießungen unschwer erkennen. „Gottes allumfassender Vaterliebe entspricht die Toleranz und Menschenliebe in der Kunst." „Das Brüllen des Löwen

ist Ihm so angenehm wie das Schreien des Renntiers; und die Aloe duftet Ihm ebenso lieblich als Rose und Hyazinthe ... Ihm ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist Ihm ein so lieblicher Klang als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge ... Liegt Rom und Deutschland nicht auf einer Erde? Hat der himmlische Vater nicht Wege von Norden nach Süden, wie von Westen nach Osten über den Erdkreis geführt? Ist ein Menschenleben zu kurz? Sind die Alpen unübersteiglich? Nun, so muß auch mehr als eine Liebe in der Brust des Menschen wohnen können." Ein Traum zeigt Wackenroder in den Sälen einer Gemäldegalerie unter vielen italienischen und sehr wenigen niederländischen Malern Hand in Hand Raphael und Dürer stehen, die „in freundlicher Ruhe schweigend ihre beisammenhängenden Gemälde" ansehen. Wer den Toleranzgedanken annimmt, muß zu einer Rehabilitation der mittelalterlichen Kunst, zur Anerkennung ihrer Gleichberechtigung mit Antike und Renaissance geführt werden. Wenn man den Indianer nicht verdammt, so schließt Wackenroder, daß er indianisch und nicht unsere Sprache redet, darf man auch das Mittelalter nicht verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland. „Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen, auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor." Und nun sollte man erwarten, daß St. Sebald oder St. Lorenz aus der goldenen Zeit Nürnbergs Wackenroder zu einer enthusiastischen Huldigung der Gotik hinreißen würden, oder daß er Forsters, des Klassizisten, begeisterten Hinweis auf den Kölner Dom aufnehmen und als Romantiker zu einem Ehrengedächtnis altdeutscher Baukunst erweitern würde; nichts von alledem — der einzige seiner Aufsätze, der ein Bauwerk behandelt, betrifft die von Wackenroder nie erblickte Peterskirche in Rom. Was hier Schönes und Verständiges über die sehr edle Kunst

des Bauens gesagt wird, „die alle menschliche Gestalt und Sprache verachtend . . . allein darauf stolz ist, ein mächtig großes, sinnliches Bild der schönen Regelmäßigkeit, der Festigkeit und Zweckmäßigkeit, dieser Angeltugenden und allgemeinen Ur- und Musterbilder in der menschlichen Seele vor unser Auge zu stellen," all das weist zurück auf K. Ph. Moritzens Einfluß, ist Widerhall der Schilderung der Peterskirche in Moritzens „Reisen eines Deutschen in Italien" in den Jahren 1786 bis 1788 und seiner Berliner Kunstvorträge.

Nicht allein von der Toleranzidee ausgehend, wurde Wackenroder der Entdecker einer neuen Provinz im Reiche der Kunst, auch die Kritik an der zeitgenössischen Malerei führte ihn zu deren mittelalterlichem Gegenbilde. Wackenroder sucht die fromme Kunst und findet dabei die alte italienische und vaterländische Kunst. Weil er gegen das Technisch-Raffinierte ist, muß er für die Primitiven sein. Es darf aber über aller Freude an dem neuen umfassenden Geschichtsbild der Romantiker, in dem auch dem Mittelalter eine beherrschende Stelle eingeräumt ist, nicht vergessen werden, wie wenig es sich mit der Wirklichkeit der Geschichte deckt. Das Bild des Mittelalters als des Unschuldlandes der Kunst ist ganz durchtränkt von sentimentalischer Auffassung. Wackenroder überträgt die Rousseau-Stimmung auf die Urzustände der Kunst, deren Kindheitstage für ihn noch rein und erfüllt von religiöser Innigkeit der Schaffenden sind. Dürer ist nur der fromme, treuherzige, unbeholfene deutsche Mann. Seinem Bildnis, wie Wackenroder es zeichnet, fehlt nicht bloß der Zug des Großidealischen, sondern auch der des Wissenschaftlich-bewußten, die doch beide zu Dürers Natur gehören. Während Wackenroder in den Herzensergießungen das übliche Bedauern der klassizistischen Kunstrichter, daß Dürer nicht „in Rom eine Zeit lang gehauset, und die echte Schönheit und das Idealische von Raphael abgelernt" habe, weit von sich weist: „Er würde nicht so er selber geblieben sein, sein Blut war kein italienisches Blut," behauptet der stets noch

einen Schritt über Wackenroder hinausgehende Tieck im „Sternbald": Dürer sei ohne Italien geworden „was er ist, denn sein kurzer Aufenthalt in Venedig kann kaum in Rechnung gebracht werden". Auch hier eine romantische Vereinfachung und Verfälschung geschichtlicher Tatbestände. Nicht weniger einseitig bleibt die Vorstellung vom Wesen des göttlichen Raphael, ja, sie bleibt an Wahrheitsgehalt bedeutend zurück hinter Heinrich Meyers Analysen raphaelischer Kunst. Wackenroder kennt nur den Maler der Madonnen, den jünglingshaft weichen Künstler; kein Wort über das Großdekorative, die Meisterlichkeit, Monumentalität und männliche Reife der Historien Raphaels!

Mit der Wünschelrute einer rein gefühlsmäßigen Methode zogen die Romantiker aus, das Gold der alten Kunst zu finden. Sie stießen auf bisher übersehene Adern der mittelalterlichen Kunst, verborgen blieben ihnen aber die in unteren Schichten lagernden Schätze, die erst die tiefergrabenden Verfahren einer historisch-kritischen Wissenschaft ans Licht bringen sollten.

2

In seinen Lebenserinnerungen erzählt Ludwig Richter, wie ihm auf der Reise nach Rom 1823, die eine Suche nach sich selbst war, in Innsbruck bei einem Buchhändler die Schicksalsbücher der romantischen Generation: Wackenroders „Herzensergießungen", Tiecks „Phantasien über Kunst" und Friedrich Schlegels Buch „über christliche Kunst" in die Hände fielen. Was Hagedorn, d'Argenville, Mengs und Sulzer nicht vermocht hatten, dem jungen deutschen Maler die Augen zu öffnen für die große geistes- und kunstgeschichtliche Bewegung, von deren Wellen er sich selbst mitgetragen fühlte, das gelang Friedrich Schlegel. Seine 1821 als sechster Band der sämtlichen Werke erschienenen „Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst" und eine Madonna mit musizierenden Engeln von Girolamo dai Libri in S. Giorgio in Verona erschlossen Richters innerem Sinn die vorraphaelische „himmlische Schönheit". Bücher

und Bilder regierten die Welt der Romantik. Richtiger noch: aus Büchern wuchsen Bilder und Taten. Friedrich Schlegel konnte — ohne belächelt zu werden — zwei Bücher: Goethes Wilhelm Meister und die Wissenschaftslehre Fichtes gleichberechtigt als die größten „Tendenzen“ der Zeit neben die französische Revolution stellen. Dichter wiesen Kunst und Wissenschaft die Wege, und Kunstwissenschaft selbst wurde als Dichtung betrieben. Als eine Zwischenform von Poesie und Wissenschaft gibt sich auch das Dresdner „Gemälde“-Gespräch August Wilhelm Schlegels, das 1799 im „Athenäum“ erschien und ein gemeinsames Geisteskind des älteren romantischen Kreises, ja seine hervorragendste kunstliterarische Leistung ist.

Für L. Richter, den sächsischen Nazarener, hatte Fr. Schlegel nur Bedeutung als einer der Verkünder der mittelalterlich-christlichen Kunstwelt. Friedrich Schlegel war aber ausgegangen von antiker und antikisierender Kunst, von Altertumswissenschaft und schillerischem Idealismus. Sein Jugendziel war gewesen, der Winkelmann der Sprachwissenschaft zu werden, nach dem schon Herder gerufen hatte, nicht etwa den Spuren des Straßburger Goethe oder des Düsseldorfer Heinse zu folgen. In den literarischen Bildnissen Forsters und Lessings steckt schon der Kern jener ästhetischen Ansichten Friedrich Schlegels, die auch durch die Dialoge der „Gemälde“ schimmern. Friedrich Schlegels Kunstanschauungen hatten sich zuerst gebildet vor den Mengsischen Abgüssen nach antiken Werken in Dresden 1789. Den älteren und klugen, aber auch altklugen Bruder A. W. Schlegel hatte sein Weg von altphilologischen Studien, gleichsam an der Peripherie der Poesie entlang, zu ästhetischer Literaturkritik geführt. Auch seine Anfänge standen unter dem Einfluß der Schiller-Winckelmann-Lektüre. Frühe Gemäldesonette hatten Tizian und Guido Reni gegolten. Die Rezension der 1797 erschienenen „Herzensergießungen“ Wilhelm Wackenroders wahrte dem Deutschen und Mittelalter-

lichen gegenüber eine kühle Zurückhaltung, Proben, die Schlegel von Wackenroders Büchlein gab, waren den italienischen Abschnitten entnommen. So entspricht es ganz dem geistigen Werdegang der Brüder Schlegel, es symbolisiert ihn, daß auch ihr Gespräch „die Gemälde“, in dem sich Aug. Wilhelm in der Maske Wallers verbirgt, Caroline Schlegel als Louise spricht und der Kreis der Friedrich Schlegel, Novalis und Steffens durch Reinholds Mund redet, in den Antikensälen beginnt und erst allmählich zu den Gemälden vorrückt, von denen in erster Linie Werke der raphaelischen und nachraphaelischen, keineswegs aber der präraphaelischen Periode beschrieben und besprochen werden. Der ästhetischen und kunstgeschichtlichen Haltung dieses Dresdner Bekenntnisses konnte Goethe noch zustimmen. Erst mit den „Europa“-Aufsätzen Friedrichs 1803 trennten sich endgültig der klassische und der romantische Weg.

Die Form des Gemälde-Gespräches ist gegeben durch besondere Formen des gesellschaftlichen Lebens und der ästhetischen Kultur, wie sie das 18. Jahrhundert ausgebildet hatte. In den wenigen deutschen Museumsstädten: in Dresden, Mannheim, Cassel, Düsseldorf traf man sich „auf der Galerie“. Die einheimische, geistig interessierte Gesellschaft und die durchreisenden Fremden von Stand, die Künstler, Sammler, Kenner und Liebhaber hatten Einlaß zu den Kunstschätzen fürstlicher Häuser. Vor den Bildern und Abgüssen, über Mappen mit Stichen und Zeichnungen wurden die Anschauungen gewonnen und formuliert, die in die Literatur und durch sie in alle gebildeten Köpfe übergingen. Oesers Gespräche mit Winckelmann in der Dresdner Galerie, eine der Quellen für Winckelmanns Programmschrift sind sie; aus den Führungen, die Heinse durch die Düsseldorfer Galerie veranstaltete, aus dem Gedankenaustausch mit Jacobi, Forster u. a. m. vor den Bildern erwuchsen seine „Gemäldebriefe“. Genau das gleiche spielte sich in den Kunstausstellungen ab. Merck hatte 1781 im „Merkur“ ein solches Ausstellungsgespräch erscheinen lassen. H. v. Kleist

brachte 1810 in seinen „Berliner Abendblättern" Brentanos, Arnims und Lotte Pistors (?) in Dialogform gefaßte „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft", denen er seine eigene „Empfindung" kritisch entgegensetzte. Wer sich wirklich über Kunst ein lebendiges Urteil bilden wollte, mußte Museen und Ausstellungen besuchen, in ihnen mit Künstlern und Kritikern in jenen Gedankenaustausch treten, den heute Zeitungen und illustrierte Zeitschriften zu ersetzen suchen. Die großen, die Zeit beherrschenden Kunstideen wurden in Sammlungen geboren: der Klassizismus ist undenkbar ohne die Dresdner Sammlung und das Vatikanische Belvedere, die Romantik ist unlösbar verknüpft mit Pommersfelden, wo Wackenroder die ersten Deutschen und Italiener sah, mit dem Musée Napoléon in Paris, in dem Friedrich Schlegel und den Boisserée die Augen aufgingen für altdeutsche und altniederländische Kunst, und mit der Sammlung der Brüder Boisserée in Heidelberg. Der Überredungsgabe der Brüder über die Wirkung ihrer Bilder hat sich doch sogar der widerstrebende Goethe nicht entziehen können.

In die Reihe der Unterhaltungen vor Kunstwerken, die literarische Form gewonnen haben, gehört als die hervorragendste das Dresdner Gemäldegespräch der Romantiker. Diese Gespräche enthielten in erster Linie nicht Urteile über Kunstwerke, sondern Beschreibungen von solchen. Dadurch haben sie ihre besondere Bedeutung für die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung nicht nur, sondern auch für das Verhältnis des deutschen Menschen zur bildenden Kunst überhaupt gewonnen. Das Sehen und Analysieren des Einzelwerkes unmittelbar vor dem Original zog von der Theorie und vom System, dem der deutsche Geist sich so willig zu eigen gibt, ab und drängte zur Auseinandersetzung mit der künstlerischen Persönlichkeit und ihrer einmaligen, vor Augen stehenden schöpferischen Leistung. Damit enthüllte sich aber auch die ganze Problematik einer mit dem Werkzeug der Sprache arbeitenden Kunstwissenschaft.

Schon Heinse und Forster hatte die Frage gequält nach den Grenzen der Leistungsfähigkeit der Sprache für die Übermittelung anschaulicher Eindrücke. Die Romantiker, von der Poesie herkommend, Künstler und Gelehrte des Wortes, bildeten eine besondere Feinfühligkeit für die sprachliche Seite ihrer kunstwissenschaftlichen Bemühungen aus. Das Beschreiben von Kunstwerken spielte im ästhetischen Haushalt des 18. Jahrhunderts und bis zur Mitte des 19. schon aus dem Grunde eine Vorzugsrolle, weil der Sprache die Aufgabe zufiel, die heute Reproduktionen zu lösen haben. Wo Autopsie und graphische Nachbildung versagten, mußte die Bildbeschreibung als Ersatz eintreten. So bittet z. B. Sulpiz Boisserée einmal eine seiner schöngeistigen Korrespondentinnen, Amalie von Helvig in Stockholm, um die Beschreibung einer „altdeutschen" Hochzeit von Kanaan, um eine Vorstellung von Art und Behandlung des Bildes zu bekommen. Die Kunst des Beschreibens zur höchsten Blüte zu entwickeln, war durchaus ein Bedürfnis. Goethe und seine Weimarer Kunstfreunde, Meyer in erster Linie, mühten sich ab mit Versuchen, die beste Methode der sprachlichen Analyse von Werken der bildenden Kunst zu finden und nahmen mit dankbarer Anerkennung auch die Leistungen feingebildeter Dilettanten auf diesem Gebiete entgegen. Wilhelm von Humboldt teilte z. B. seiner Frau Caroline mit, daß Goethe ihre 1799 niedergeschriebenen Beschreibungen spanischer und italienischer Meisterwerke aus den Sammlungen des Escorial „nie anders wie einen Schatz" genannt habe. „Er hat nun auch die Farben daraus kennengelernt, und ihre Wahl paßt in seine Theorie." Das Dresdner Gemäldegespräch streift drei der bekanntesten Typen literarischer Bildwiedergaben, die von Diderot 1765—67 im „Salon de peinture" geschaffene, die Forstersche Grundform aus den „Ansichten vom Niederrhein" (1791—94) und den Typus, den Mengsens Correggio-Biographie, die deutsch 1786 erschienen war, darstellte. Von keiner dieser drei Formen der Kunstplauderei erklären sich die Dresdner

Romantiker ganz befriedigt. Diderots „rittermäßiger Ton" paßt wohl zu Ausstellungsberichten, nicht aber für die Analysen von Werken einer Sammlung allerhöchsten Ranges. Diderots „brusqueries", seinem leichten Gesellschaftston, steht als Gegensatz deutscher Kunstliteratur der liebevolle Enthusiasmus in den „Ansichten" eines Forster gegenüber. Was diesem aber fehle, sei ein Kunstsinn, der seinem zarten und regsamen sittlichen Gefühl die Wage hielte. Forsters Grundfehler: sein Verwechseln ästhetischer und ethischer Forderungen, hat ihn in der Tat ungerecht z. B. den Niederländern gegenüber urteilen lassen. Mengsens vielgelesene Beschreibungen der Bilder Correggios können den Romantikern auch nicht als allgemeinverbindliches Muster gelten, da sie eigentlich nur enthalten, was den Maler angeht. Mengs gab „artistische" Beschreibungen, die Dresdner Freunde sind auf „poetische" Bildschilderungen aus, die hauptsächlich — wie Reinhold sagt — vom Ausdruck ausgehen. Wenn aber die Sprache auch nicht die Mittel an die Hand gibt, das Höchste des Ausdrucks wiederzugeben, so vermag sie doch — und die Gemäldegespräche sollen dafür den Beweis erbringen — „den Geist eines Werkes der bildenden Kunst lebendig zu fassen und darzustellen."

Aus den Versuchen, sich mit poetischer Einfühlungskraft ganz in ein Bild einzuleben und durch Hingabe an die Anschauung sich in die Sinnesart des Künstlers oder wenigstens in einen ihr verwandten Zustand zu versetzen, wollen die Romantiker ein kunstwissenschaftliches Arbeitsverfahren ableiten: sie glauben in der „poetischen" Bildbetrachtung das Verständnis des Kunstwerkes zu erschließen. Wie sehr die Bereicherung der eigenen Phantasie durch Einfälle, die vor dem Kunstwerk kommen, verwechselt wird mit dem inneren Gehalt des betreffenden Gemäldes, wie als Qualität des Werkes angerechnet werden sein Reichtum an Ansatzstellen für Assoziationen des Beschauers, das beweisen die Kunstschriften der Romantiker in jedem Bande. Zwei Beispiele werden genügen. In ihrer

Beschreibung der Sixtinischen Madonna Raphaels sagt die Louise des Dresdner Gemäldegesprächs von dem Christuskinde: „Es sitzt nach vorn gewendet und scheint nichts zu wollen, aber was es einst wird wollen können ist unermeßlich, oder vielmehr was es gewollt hat: denn alles ist bereits geschehen, und es zeigt sich nur auf dem Arm der Mutter der Erde wieder, wie es sie zuerst betrat." Die Lust am Fabulieren, am Plätschern im eigenen Element, verführt auch A. W. Schlegel dazu, in seiner Analyse des Noah-Opfers Schicks, die er 1805 aus Rom in seinem berühmten Schreiben „über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler" an Goethe sandte, über den anschaulichen Bildgehalt sich durch seine Phantasie hinaustragen zu lassen in rein intellektuelle Gefilde: „Welch ein umfassendes und bedeutsames Bild des menschlichen Lebens stellt uns Noahs Austritt aus der Arche vor! Das Ende einer zerstörenden Naturrevolution, womit überall die Geschichte anhebt; das Familienleben, und darin der Staat im Kleinen, das väterliche Ansehen auf Erden als der Widerschein des göttlichen; ein Altar das erste Gebäude; Gebet und Opfer als die Grundlage der Religion, und in der verheißenden Erscheinung der Gottheit das Sinnbild aller Offenbarung; auf der anderen Seite das Verhältnis des Menschen zu der ihm zugeordneten Tierwelt als überlegene Vorsorge und Herrschaft, aber ohne die Natur in der freudigen Freiheit und Mannigfaltigkeit ihrer Hervorbringungen zu stören; endlich die weite Aussicht auf das Land und Meer als den künftigen Schauplatz menschlicher Tätigkeit." —

Um das Verhältnis von Beachtung und Beschreibung sinnlicher zur Beachtung und Beschreibung seelischer Bildwerte in A. W. Schlegels Werken annähernd zu bestimmen, muß man diesen Proben „poetischer" Analysen entgegenstellen die Versuche zu „artistischen" Besprechungen der Dresdner Gemälde. Reinhold, dem die Rolle des künstlerischen Fachmannes zugewiesen ist, knüpft an Louisens Beobachtung der architektonischen Symmetrie im Aufbau der Sixtinischen Madonna an

und entwickelt die Dreieckskomposition des Bildes, die von der Farbenverteilung wirksam unterstützt wird. Innerhalb bestimmter Grenzen ist der Sinn für die farbige, nicht nur die lineare Bilderscheinung bei den Romantikern erwacht. Gemessen an älteren Kunstschriften des 18. Jahrhunderts ist das Gemäldegespräch reich an Bemerkungen über Farbenwahl und Farbengebung, wenn auch das Kolorit hinter der Beschreibung des Figurenaufbaus, des Gesichtsausdrucks und der seelischen Grundhaltung der Gemälde durchaus zurücktritt und an keiner Stelle von der Farbe als dem ursprünglichen und das Gesamterlebnis beherrschenden Eindruck ausgegangen wird. Farbe wird zunächst beachtet als Lokalfarbe und katalogartig angegeben. So etwa in der Beschreibung des Sieur de Morette Holbeins d. Ä. (von Schlegel als Herzog von Mailand von Lionardo beschrieben) oder in Veroneses Auffindung des Moseskindes. Tiefer ins Künstlerische führen die Beobachtungen von Kompositions- und Stimmungswerten der Farben, von den Beziehungen eines einzelnen Tones zur Gesamtharmonie des Bildes. So die feine Analyse aus einem Bilde der Salvator Rosa-Schule: „die Farben der Kleidung [der drei Männer] stimmen mit denen des Stammes überein; sie gehen vom Gelblichen ins Graue, so daß das Schönste und Charakteristische des Bildes wie erleuchtet aussieht." Auf die Stimmungswerte der Farbe antworten die Organe der romantischen Bildbetrachter, sobald ihre auf den Ton der Sehnsucht, auf das Schweifen in räumliche und zeitliche Fernen gestimmten Seelen von der verwandten Gefühlsmelodie einer Landschaft angesprochen werden. Claude Lorrains „Acis und Galathea" als Bild einer seligen, unmeßbaren, grenzenlosen Weite im Gegensatz zu Hackerts, das Große nach Art einer Camera obscura nur sauber verkleinernden neapolitanischen Landschaft erscheint als wahrhaft romantisches Stimmungsbild. „Hinter dem Vorgebirge erhebt sich wie eine Wolke der Gipfel des Vesuv, dessen unterirdische Flammen vor der Morgensonne verblassen. Sie leuchtet mit

sanftem Schein um die Felsen her. Keine lichtgesäumten Gewölke; es ist reiner Glanz, nur vom Hauch der Frühe gebildet, und der Körper selbst eben sichtbar, der ihn ausströmt. Unbeschreiblich harmonisch vermischt er sich mit dem grünlichen Meer, worauf auch der Nebel noch ruht, kaum gefärbt von den Strahlen, welche die Sonnenscheibe herübersendet. Die ganze Luft ist mitgemalt. Kein Gegenstand steht nackt da, ihr durchsichtiger Schleier ist über ihn geworfen . . . eine solche Ferne scheint doch niemals einsam, das Leben des Unbeseelten webt über ihr, das wiederum Seele aus sich selber schafft." Auf den Zusammenhang zwischen der Gesamtstimmung des Bildes und dem Gefühlston der Einzelfarben, auf die bis in Einzelheiten nachspürbare Konkordanz zwischen Auffassung und Gestaltung eines Themas lehrt zunächst nur A. W. Schlegel diesen Kreis feinorganisierter Menschen zu achten. Wenn z. B. Ferdinand Bols' „Ruhe auf der Flucht" beschrieben wird, deren seelische Gesamthaltung die Worte kennzeichnen: „alles ist das treue Bild menschlicher Not, kein göttlicher Funke darin, der sie erhebt, kein Leuchten der Hoffnung, das sie mildert", so stellt die Bildanalyse zusammen: die Züge der Erschöpfung bei den Gestalten mit dem in trockenes Braun verwandelten Grün dieser Landschaft, wo alles erstorben scheint. Man empfindet, daß die verblichenen Farben dem Ausdruck der Müdigkeit und Hoffnungslosigkeit antworten, empfindet es doppelt im Gegensatz zu dem das gleiche Thema behandelnden Bilde Trevisanis, wo fröhlicher Mut und Sorglosigkeit in Rot, Weiß, Blau des reichen Kolorits wiederklingen: „Maria ist nicht die göttliche Mutter, sie ist eine reizende Nymphe, dort (bei Bol) ein mühebeladenes Weib".

Nicht die kunstwissenschaftlichen Inhalte des Gemäldegesprächs machen seine Bedeutung aus, sondern die kunstwissenschaftliche Denkform, die sich in ihm am reinsten offenbart. Die Sonntagskinder der Kunstgeschichte werden mit ihren Meisterstücken vor die Front der zahllosen Künstler gerufen, die am Teppich der Gesamtkunst einer Zeit mitgearbeitet haben.

Wenigen Lieblingen wendet sich das Interesse der Plaudernden zu, aber diese paar Werke werden mit einer bis dahin unbekannten Eindringlichkeit wirklich gesehen und beschrieben. In dem Zwang zur Beschäftigung mit dem Einzelwerk und der dadurch gewonnenen Verfeinerung und Vertiefung des „Sehens" beruht die Bedeutung der romantischen Leistung für die Ausbildung der Methoden der Kunstgeschichtsschreibung. Der allgemeine historische Horizont ist begrenzt, ist enger, als er im Angesicht der Dresdner Galerie zu sein brauchte. Wenn die Romantiker einen Bol sahen, so übersahen sie die Remhrandts — aber diese Grenze ist eine der Grenzen der Zeit: noch läßt der Kunstgeschmack eine Gemäldeunterhaltung bei Lionardo und Raphael gipfeln, und das Wort kann fallen: „an den Bildern des Rubens sehe ich immer vorbei". Auch der im Gemäldegespräch führende Autor A. W. Schlegel hat Schiller gegenüber seine Begabungsgrenze — freilich im Hinblick auf sein Verhältnis zur Poesie — eingestanden: „Ich fühle, daß ich weit weniger zur allgemeinen Spekulation als zur Beobachtung geschickt bin. Was mir, glaube ich, in diesem Fache immer am besten gelingen wird, ist die Beurteilung einzelner Kunstwerke und die mehr historische als poetische Entwicklung eines poetischen Charakters." Und in einem Briefe an den Minister Altenstein aus dem Jahre 1821 bekannte Schlegel, er habe sich bei der Betrachtung der Gemäldesammlungen in den verschiedenen Ländern Europas „immer den Meisterwerken des großen Zeitalters zugewendet, und könne nicht sagen, daß er seinem Gedächtnis die Geschichte der Malerei in all ihren untergeordneten Verzweigungen" anschaulich eingeprägt habe. Die Überzeugung von der Notwendigkeit, das geschichtliche Urteil zu gründen auf eine möglichst lückenlose Denkmälerkenntnis, in die auch die sogenannten „kleinen" Meister und die Werke der angeblichen „Verfallperioden" hineingehören, hat sich erst mit Rumohr Bahn gebrochen und sich zur Methode verdichtet eigentlich erst in der Schule Riegls und Wickhoffs.

Aus etwas Theorie, etwas Kritik und etwas Geschichte der Kunst knüpften die Romantiker die bunten Gewebe ihrer Plaudereien über Kunst. Theorie, Geschichte und Kritik der schönen Künste waren die Gegenstände der Privatvorlesungen, die A. W. Schlegel 1801—1802 in Berlin gehalten hat. Vor einem berlinisch-rationalistischen Publikum, in dem Damen und Mitglieder des diplomatischen Korps neben Gelehrten und Künstlern saßen, sprach Schlegel bewußt vernünftig und gemäßigt, aus dem Gefühl heraus, gleichsam als Abgesandter der romantischen Partei eine geistesgeschichtliche Mission zu haben. Die Kernsätze der romantischen Kunst- und Geschichtsauffassung sind nie wieder mit solcher Klarheit herausgearbeitet worden. Die Verschmelzung von Theorie, Geschichte und Kritik der Kunst ist das charakteristisch romantische philosophische Ziel, das Schlegel gleich zu Anfang seiner Vorlesung enthüllt. Nicht Ästhetik — ein vieldeutiges Wort und eine problematische Sache — will Schlegel geben, sondern philosophische „Theorie" der Künste. Philosophisch aber heißt nicht technisch. Über dem mechanischen Prinzip der Künste steht das geistige, über der Nützlichkeit ihre schöne Zwecklosigkeit. Die Autonomie der Künste zu erweisen, die Sphäre der Kunst auszumessen und die besonderen Bereiche verschiedener Künste festzusetzen und schließlich zu ihren Lebensgesetzen vorzudringen, das ist die eigentliche Aufgabe einer Theorie, einer Kunstlehre oder, wie Schlegel sagt, einer Poetik der Künste, also des wissenschaftlichen Verfahrens, das sich mit dem über dem mechanisch-technischen Element der Künste gelagerten poetischen, phantasiebeherrschten Element beschäftigt.

Diesem Begriff der Theorie der Kunst setzt Schlegel den Begriff einer „Geschichte" der Kunst in folgenden Gedankengängen gegenüber. Die Geschichte lehrt das Wirkliche, das, was sich ereignet und begeben hat, kennen. In der Art, wie sie es tut, in der Methode der Kunstgeschichtsschreibung gibt es eine Stufen- und Wertskala. Von der Chroniken-Methode, die ohne Nachweis

innerer Zusammenhänge, ohne Einsicht in die Notwendigkeiten alles Wirklichen nur verzeichnet, was sich irgendwo, irgendwann und irgendwie zugetragen hat, und deren einziges Ordnungsprinzip die Zeitfolge ist, führt der Weg über die Frage nach Ursache und Wirkung der Ereignisse hinauf zu Verknüpfung und Auswahl der Tatsachen nach dem Prinzip eines unendlichen Fortschrittes. Aus Chronik wird Bildungsgeschiche der Menschheit, wobei unter „Bildung" das Sichhilden nach einem Ideal des Guten, Wahren und Schönen zu verstehen ist. Demgemäß spaltet sich die Universalgeschichte in die Zweige der politischen, der Wissenschafts-und Kunstgeschichte. Den Naturgesetzen dieser Bildung auf die Spur zu kommen, ist Aufgabe des Historikers, wie z. B. Hemsterhuys glaubte, Zu- und Abnahme der menschlichen Kultur im Bilde eines elliptischen Kreislaufes um das ideale Sonnenzentrum der Kultur erkennen zu können. Das Verfahren des Historikers hei der Erforschung von Einzeltatsachen muß unvoreingenommen, frei von Raisonnements, also empirisch sein, nur im Ganzen seiner Arbeit darf der Bezug auf die Idee liegen. Theorie und Geschichte, die sich von entgegengesetzten Richtungen her ihren Zielen zubewegen, strehen letzten Endes dahin, sich schließlich zu begegnen; beide sind aufeinander angewiesen. Theorie liefert der Geschichte die Beziehung der einzelnen Erscheinung zur Idee, Geschichte gibt der Theorie die Beispiele für ihre Begriffe. Wenn nun Gegenstand der Geschichte nur das sein soll, worin ein unendlicher Fortschritt stattfindet, wie kann es dann Kunstgeschichte gehen, da doch jedes wahre Kunstwerk in sich vollendet ist? Die Frage heantwortet sich dadurch, daß Kunst überall nur unter lokalen und nationalen Beschränkungen und Bindungen in sich vollendet ist. Zeit und Umgehung sind widerstrehende oder nachgiehige Stoffe, in denen sich der ewig rege Kunstgeist klarer oder unklarer offenbart. Das Kunstwerk ist vollendet, wenn es ein höchstes in seiner Art und Sphäre ist. Von diesem Standpunkt will das Kunstwerk geschichtlich betrachtet werden.

Gegen die Möglichkeit einer Geschichte der Kunst erhebt sich aber noch ein zweites Bedenken: Geschichte soll das Notwendige und Gesetzliche im Chaos der Erscheinungen aufzeigen. Werke der Kunst sind aber Produkte des Genies, das nicht als etwas gesetzmäßig Eintretendes, sondern als bloße Gunst der Natur erscheint. Die Lösung dieses Problems sieht Schlegel darin, daß die Person des Künstlers, weil sie an Zeit und Ort gebunden ist, subjektiv und zufällig, das Werk des Genies aber und sein Auftauchen im Ganzen der Künstlerwelt objektiv und notwendig sei. Alle individuellen Genien sind nur als einzelne Seiten und Erscheinungen von dem einen großen Genius der Menschheit zu verstehen. Da die Idee des unendlichen Fortschrittes die leitende ist, darf Kunstgeschichte keine Elegie auf unwiderbringlich verlorene goldene Zeiten sein; denn auch das scheinbar barbarische Zeitalter kann eine notwendige Dissonanz in dem großen vom Genius geordneten Kunstwerk der Menschheit sein. Für die Methode der Kunstgeschichtsschreibung gilt eine höhere Zusammengehörigkeit der Dinge und Geister als die nach Zeit und Ort. Was Jahrhunderte auseinanderliegt, kann doch, wie z. B. Goethe und die Homeriden, unter der Idee des unendlichen Fortschritts unmittelbar zueinander gehören. Chronikenstil und Vollständigkeitstrieb, die die alte Universalhistorie beherrschten, sind in der Kunstgeschichte nur vom Übel. „Um Gesichtspunkte für die Kunstgeschichte zu bekommen, muß man große Massen zusammenfassen, und diese lassen sich nicht übersehen, wenn man nicht alles ausscheidet, was rein null ist, bloß zufällige falsche Richtungen und verfehlte Versuche, den ganzen Troß der Nachbeter und sekundären Köpfe". Das ist die Proklamierung der Grundsätze jener spekulativen Kunstgeschichte, die abgelöst wurde von der historisch-kritischen, das ist das Programm einer Ideengeschichte als methodischer Gegensatz zur Denkmälerforschung. Wo die Geschichte Lücken aufweist, überbrückt sie die Divination als ein legitimes Organ des Geschichtsforschers. Der Kunstgeschichtsschreibung, die

Werke höchster Darstellung schildern soll, genügt eigentlich nur die höchstentwickelte Prosa, ja das Gedicht. Hier melden sich wieder Lieblingsgedanken der romantischen Dichter von Gemäldesonetten, und die berühmte These wird verkündet: Wissenschaft sei eine Art Dichtung, der Dichter der wahre Historiker. „Den Deutschen scheint die Lösung dieser Aufgabe vorbehalten zu sein ... sie allein verbinden Tiefe mit Universalität, und ihre Nationalität besteht darin, sich derselben willig entäußern zu können. Unter ihnen ist auch der Anfang einer echteren Kunstgeschichte wirklich gemacht worden. Man kann Winckelmann eigentlich den Stifter derselben nennen." Ein Grundprinzip jeder Kunstgeschichtsschreibung muß nach Schlegel die Anerkennung des großen Gegensatzes zwischen antikem = klassischem und modernem = romantischem Geschmack sein. Die Geschichte stellt diese Zweipoligkeit aller Kunst, die Gleichberechtigung beider Hemisphären, fest, die Theorie löst die hierin liegende Antinomie auf.

Der dritte Grundbegriff: „Kritik" stellt das geistige Mittelglied zwischen Geschichte und Theorie dar. In der Fertigkeit, Kunstwerke zu beurteilen, verbindet sich Gefühlsmäßiges mit Verstandesmäßigem, verschmelzen Urteil und Empfindung. Das ist nur scheinbar ein Widerspruch, können wir doch über unser Gefühl, ohne es willkürlich zu verändern, reflektieren und durch Übung an die Stelle des unbestimmten Erstaunens und Ergriffenseins die Fähigkeit treten lassen, zu vergleichen und zu unterscheiden, Eindrucksreihen zu einem Gesamteindruck zu vereinigen. Das Ganze eines Werkes zu erfassen, nicht nur an Teilschönheiten haften zu bleiben, ist das Schwerste, aber auch das Wichtigste im Kunsturteil; wer dies nicht kann. bleibt in atomistischer Kunstkritik stecken. Der Kritiker hat Kunstgeschichte und Kunsttheorie gleichermaßen nötig. Die erste, weil sie ihm die besten Beispiele liefert, mit denen er ein vorliegendes Werk vergleichen kann, die zweite, weil sie ihm die Kenntnisse übermittelt, um ein Werk in

historische Zusammenhänge einzuordnen und Herkunft wie Nachwirkung, also das, was man Schulzusammenhänge nennt, festzustellen. Theorie ist dem Kritiker nötig, weil er zum Urteilen der Begriffe bedarf, weil kritisch Reflektieren ein beständiges Experimentieren heißt, mit dem Ziel, auf theoretische Sätze zu kommen. Kritik ist und bleibt aber, wenn sie auch noch so sehr mit Hilfe von Theorie und Geschichte sich zu objektivieren sucht, eine subjektive Angelegenheit. So muß der Kritiker schon den Mut zu seiner Persönlichkeit haben und nicht glauben, Pedanterie habe einen höheren methodischen Wert als Geist. Der Kritiker sollte zwar vieles wissen — darunter auch technische Dinge — ein Künstler braucht er aber nicht zu sein; ihm müssen Empfänglichkeit, Urteil und Gabe der Forschung genügen. Das Machen und Gestalten ist Sache der anderen. Umgekehrt: der Künstler muß keineswegs auch ein Kenner sein. Einseitigkeit ist sein Recht, ja seine Stärke, wenn ihm auch Vernunft und Einsicht nicht gerade Schaden tun, wie die Stürmer und Dränger einst behaupteten, denen das Genie nicht blind genug sein konnte. Den Kenner macht nicht etwa die Kälte, er scheint nur kälter als andere, weil er die Gabe besitzt, sein Gefühl zu bändigen und für große Gelegenheiten zu sparen. So schließen sich — Winckelmanns Beispiel beweist es — Kennerschaft und Enthusiasmus nicht aus. Lehrbar ist Kritik eigentlich nicht. Gerade die feinsten Kenner arbeiten gern mit halben Worten und Andeutungen. Die Gabe der Kritik ist, wie ihre Geschichte lehrt, den Nationen verschieden zugemessen. Spanier und Italiener sind so gut wie ohne kritische Literatur, die Franzosen schreiben glänzend und oberflächlich, die Engländer klar und langweilig, die Deutschen ehrlich, aber schwerfällig. —

Die Berliner Vorlesungen Schlegels enthalten zweifellos eine der geistreichsten und auf „vielseitige gelehrte Kunstkenntnisse", die selbst Goethe Schlegel nicht absprach, gestützte Theorie der bildenden Künste. In unserm Zusammenhange ist nicht die

Systematik Schlegels zu behandeln, sondern das in die ästhetischen Partien eingesprengte kunstgeschichtliche Gut. Erhalten sind freilich nur vereinzelte Werturteile, Künstler- und Werkcharakteristiken, Notizen zu größeren Überblicken und Aphorismen. Der von Schlegel am Schluß der Vorlesungen über die bildenden Künste angekündigte Überblick geschichtlicher Natur fehlt. Noch ganz im Geiste Winckelmanns und Mengsens befangen zeigt sich Schlegel in den der Skulptur gewidmeten Abschnitten. Die Romantik, aufs „Pittoreske" gerichtet, wußte mit der Plastik wenig anzufangen. Die Sehnsucht ins Unbegrenzte fühlte sich von einer Kunst strenger Begrenzung unbefriedigt. Plastische Form auch in ihrer malerischsten Ausprägung blieb dem romantischen Stil bewußter und geistreich gehandhabter Formlosigkeit verschlossen. Schlegel leugnet schlechthin das Vorhandensein einer neueren plastischen Kunst. Man glaubt einen Schüler des Dresdner Winckelmann zu hören: „In allen anderen Künsten gibt es etwas eigentümlich Modernes, nur in der Skulptur ist das, was dafür ausgegeben wird, bloße Ausartung, und die neueren Künstler haben, um etwas Echtes, wahrhaft Schönes und Großes hervorzubringen, durchaus auf die Bahn der Alten gehen müssen." Die Antike ist für ihr Studium alles. So beginnt die Geschichte des Verfalls der Plastik schon mit Ghibertis malerischer Reliefkunst; diese absteigende Linie führt über Bernini, der dem Faß den Boden eingeschlagen und den verderbtesten Geschmack eingeführt hat, bis zu den Meistern der letzten Generation: Falconet und Pigalle. Wenige Jahre nach den Berliner Vorlesungen — 1805 — ergänzte Schlegel in dem an Goethe gerichteten Schreiben über Werke in Rom lebender Künstler seine Ideen über Wesen und Geschichte der neueren Plastik am Gegensatz: Canova-Thorwaldsen. Canova steht als Prototyp für die unstatthafte Vermischung des Dargestellten mit dem Wirklichen, als Schöpfer versteinerter Einfälle, als verfallen dem Hang zur buchstäblichen Täuschung, während es Thorwaldsen gelingt, in der Wahl der Gegenstände

und im Geist der Behandlung mit den Alten auf ihrem eigenen Boden zu wetteifern. Denn das kann nach Schlegel nur der Weg der neueren Plastik sein, deren Entwicklung sich ihm darstellt als eine Reihe von Versuchen, von der Antike als Kanon sich unabhängig zu machen, wobei es aber, trotz Donatello, Ghiberti und selbst trotz Michelangelo, nur zu persönlichen Ausnahmen und nicht bis zum Brechen einer neuen Bahn gekommen sei.

Die Begriffe weit und die Grenzen der Künste fließend zu fassen, sie sogar ineinander fließen zu lassen, ist einer der Grundzüge des ästhetischen Denkens der Romantik. Die Enge der Gesichtspunkte, unter denen Schlegel die Plastik betrachtet, weicht dem weiten Horizont seiner Architekturtheorien. Schelling fand nicht mit Unrecht, „daß eine besonders hohe Ansicht aus dem die Architektur betreffenden Abschnitt wehe." Da Schlegel die Architektur definiert „als die Kunst schöner Formen an Gegenständen, welche ohne bestimmtes Vorbild in der Natur, frei nach einer eigenen ursprünglichen Idee des menschlichen Geistes entworfen und ausgeführt werden," muß er notwendig auf eine Frage geführt werden, die damals origineller war, als sie von heute aus gesehen zu sein scheint, auf die Suche nach einem deckenden Begriff „für schöne Stühle, Tische und anderes Geräte," also für kunstgewerbliche Erzeugnisse. Schlegel kann sich nicht entschließen, aus Mangel an einer Rubrik, worunter sie unterzubringen wären, diese Dinge vom Gebiete der schönen Künste auszuschließen, er zählt sie feinfühlig der Architektur zu. „Das Architektonische in dergleichen noch so kleinen Gebilden leuchtet auch dem ungelehrten Sinne ein." Das Wort „Kunstgewerbe", das uns heute für diese Objekte so selbstverständlich ist, taucht in der Literatur erst 1868 auf.

Ein gutes Beispiel für die aphoristische Form der kunsthistorischen Notizen Schlegels bietet der Schlußabschnitt über die Architektur der Gotik: „Gotische Baukunst. Historische

Frage über ihre Entstehung. Uneigentlicher Name. Sarazenen. In Indien. Ihr Charakter in Italien verfälscht. In ihrer Reinheit in Deutschland, Frankreich, England. Ob sie überhaupt Kunstwert hat, da sie durchaus der griechischen entgegengesetzt? — Exzentrische Konsequenz. Partiale Gültigkeit für ein Zeitalter, gewisse Sitten, besonders eine Religion. Ursprung vielleicht aus dem Bedürfnis unter der Bedingung eines gewissen Materials, Backsteine. Dünne Mauern. Hoch und schmal. Spitzbogen, hohe Fenster, Pfeiler. Vielfältige Frontons. (Unendlichkeit der Unterordnung.) Zahllosigkeit ihr Prinzip, wie Einfachheit der griechischen Baukunst. Tempel die Grundanschauung von dieser, Kirchen von der Gotischen. Idee eines katholischen Domes. Beziehung in der Bauart auf die Bestimmung. Hauptaltar, Schiff, Chöre, Orgeln, Nebenaltäre, Kapellen, Türme, Glocken. — Beschreibung einer Pforte mit Bildern der Patriarchen, Apostel usw. Allegorie darin. — Walpoles Ausspruch über die gotischen Kirchen. Dantes Gedicht als gotischer Dom betrachtet." Aus diesen hingeworfenen Einfällen und Schlagworten, die dem Redner als Gerüst seiner Gedankenfolgen dienten, geht deutlich hervor, wie Schlegel auf dem schmalen Grat zwischen klassizistischer und romantischer Kunstanschauung noch unsicher seinen eigenen Weg sucht. Als Fragen spricht er, nicht ohne Bedenken, Gedanken aus, die sein unbedenklicher Bruder Friedrich bald darauf als Tatsachen kühn hinstellte. Unter Einschränkungen werden zögernd Ideen anerkannt, die für die nazarenische Jugend bald darauf uneingeschränkte Gültigkeit bekommen sollten. Als Schlegel 1827 noch einmal in Berlin Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste hielt, ohne den Erfolg des ersten Kursus annähernd zu erreichen, war Manches, was vor 26 Jahren neu und aufregend erschien, schon gedankliches Allgemeingut geworden, in Anderem hatte sich das Bild nach der geschichtlichen Seite hin ergänzen und vertiefen lassen. Jetzt schob Schlegel zwischen Antike und Gotik als vorgotisch den

sog. byzantinischen Stil ein; einen Zusammenhang der Gotik mit den „Mohammedanern" läßt er nur noch in der Beschränkung zu, daß die gotische wie die moreske Baukunst an derselben Quelle: in „Byzanz" geschöpft hätten und dadurch sich einigermaßen ähnlich geworden sein dürften. Gotik ist nun die eigentlich deutsche Baukunst.

An der Wandlung ästhetischer und historischer Anschauungen und der Einbürgerung der Gotik in das romantische Kunstbewußtsein hatten Friedrich Schlegel, Tieck und die Boisserée neben anderen ihren Anteil gehabt. Schon 1811 konnte J. G. Büsching in dem Museum für altdeutsche Literatur und Kunst, dem Organ F. G. v. d. Hagens und B. J. Docens gelegentlich der Besprechung des Werkes v. d. Hagens über die Frankenberger Kapelle feststellen: „Die Zeit ist verschwunden, die gotisch und abgeschmackt beinahe als gleichbedeutende Worte ansah, der Sinn für das Große und Herrliche des Mittelalters entfaltet sich immer mehr, und was noch vor einigen Jahren Idee einzelner war, scheint jetzt, durch die Annahme mehrerer, seine Allgemeinheit zu beurkunden." Das größte Maß an geistiger Freiheit gegenüber den ästhetischen Lehren, wie sie von den Mitarbeitern der Propyläen vorgetragen wurden, erreichte Schlegel 1801 in seinen der Malerei gewidmeten Vorlesungen. Das „pittoreske Prinzip" der Romantiker enthüllt sich hier, gegenüber dem plastischen Prinzip, von dem die Kunstbetrachtung der Klassiker getragen wurde. Selbst das Stilleben muß pittoresk sein. „Ein sauber aufgekramter Tisch mit gerade aufeinander geschichteten Büchern u. dergl. wäre ein schlechter Gegenstand für ein Stilleben. Die Sachen müssen vielmehr verschoben und mit einer zufälligen Nachlässigkeit hingeworfen sein, damit sie einander zum Teil verdecken und in mannigfachen Lagen erscheinen, Reflexe und Licht und Schatteneffekte hervorbringen." Der Übergangscharakter der Gedanken Schlegels kennzeichnet sich aber auch hier, besonders in kleinen Spuren klassischer oder frühroman-

tischer Auffassung, die dann 1827 getilgt werden. So nennt Schlegel 1801 unter den Vertretern der Helldunkelkunst Correggio den universellen, unerschöpflich mannigfaltigen Meister, 1827 läßt er ihn weg — Correggios Ruhm war dahin; das Gestirn Rembrandts, der für Schlegel, 1801 noch, bei aller Größe Manierist war, ging auf. Auch die Stellung Schlegels zur Gartenkunst, der er im Rahmen der Landschaftsmalerei ihre Stelle anweist, ist für einen Romantiker erstaunlich fortschrittlich. Schlegel verteidigt nicht, wie man erwarten sollte, das landschaftlich pittoreske und freie Prinzip der englischen, sondern das architektonische und strenge Prinzip der französischen Gartenkunst. Er tut es, weil ihm nicht nur der Naturalismus eines G. Schadow, sondern auch der „in den übrigen Künsten einreißende Grundsatz der Natürlichkeit, an welchem unser Zeitalter noch laboriert“, in tiefster Seele verhaßt war. Schlegels 1802 niedergeschriebene Besprechung der Berlinischen Kunstausstellung bringt die Anwendung der in den Vorlesungen entwickelten ästhetischen Ansichten Schlegels auf moderne Kunstwerke. Fand sich Schlegel mit Goethe und den Seinen noch in gemeinsamer Opposition gegen die bloße Nachahmung der Wirklichkeit, so trennten sich schon die Wege bei der Einschätzung des Gegenständlichen in der Kunst, dem bekanntlich Goethe und Meyer ihr besonderes Interesse geschenkt hatten. Schlegel hatte hier, indem er eine Überschätzung des Motivischen ablehnt, den romantischen Glaubenssatz von der Autonomie der Kunst zu verteidigen. „Nicht der Historie wegen wird historisch komponiert: sondern die Geschichte ist nur das Vehikel, vermittelst dessen der Künstler das malerisch Große und Schöne entfaltet. Gestalt, Charakter, Ausdruck, Bewegung und Stellung, Gruppierung und Anordnung der Figuren: das sind die eigentlichen Gegenstände des Malers, das Bild heiße sonst wie es wolle.“ Ein wundervolles Regelmißtrauen, eine Einsicht in die Relativität der Gültigkeit von sogenannten Kontrast- und Kontrapostgesetzen, läßt Schlegel energisch von den Vertretern einer streng normativen Ästhetik,

wie z. B. von Lessing und Heinrich Meyer, abrücken. „Dieser ganze dramatische Regelkram, und das viele Grübeln über die Momente, die Motive usw. dient zu weiter nichts, als räsonnierende Schwätzer in der Kunst zu bilden und das Genie mit der Nullität auf gleichem Fuß zu behandeln." — Daß die Romantiker das Denken der Deutschen über künstlerische Dinge von Schulmeistereien und von rationalistischer Pedanterie befreit haben, darf ihnen nie vergessen werden. In der Geschichte der Ästhetik ist ihnen ein hervorragenderer Platz als in der Geschichte der reinen Kunstgeschichte gewiß.

3

In einem Hause der Rue de Clichy in Paris fanden sich im Herbst des Jahres 1803 Friedrich und Dorothea Schlegel und drei junge Rheinländer: Joh. Baptist Bertram, Melchior und Sulpiz Boisserée zusammen. Der letztgenannte schrieb in sein Tagebuch: „die ungeheure Stadt zog uns von allen Seiten an, wir hatten nicht Augen genug. Die großen Paraden des ersten Konsuls im Hof der Tuilerien, die Spuren der Revolution mit ihren schwarzen Inschriften: ‚liberté, égalité ou la mort!' Die öffentlichen Gebäude und Gärten, die Spaziergänge auf den Boulevards, die Theater, Bibliotheken und Kunstsammlungen, zuletzt auch die Schlösser der nächsten Umgebung, alles wollte gesehen sein." In erster Linie waren es aber die im Musée Napoléon aufgestapelten Kunstschätze, die den rheinischen Freunden endlich die ersehnten Antworten auf die vielen ästhetischen und geschichtlichen Fragen geben sollten, die durch heimische Kunsteindrücke und die Lektüre der frühromantischen Kunstschriften Wackenroders und Tiecks in ihnen aufgeregt worden waren.

Friedrich Schlegel fesselten zunächst philologische, dem Persischen und Sanskrit gewidmete Studien an die brausende und von den großen politischen Ereignissen noch wie im Fieber bebende Weltstadt. Aber auch er wurde in Paris zum Kunst-

forscher und Kunstgeschichtsschreiber. Was in Dresden in der Gemäldegalerie begonnen war, wurde hier fortgesetzt, mehr noch: die eigentlich romantischen Kunstansichten bildeten sich, die Entdeckung der christlichen Vorstellungs- und Darstellungswelten im Anblick altniederländischer, altdeutscher und altitalienischer Gemälde, hier vollzog sie sich und fand ihren ersten schriftstellerischen Niederschlag in Friedrich Schlegels an einen Dresdner Freund — an Ludwig Tieck — gerichteten, in der „Europa" veröffentlichten, „vier Sendungen von Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—1804". Tieck war nicht bloß der Adressat, er empfing von Friedrich Schlegel nur zurück, was zur Hälfte ihm gehörte, denn aus den Dresdner Gesprächen mit Tieck sind zum guten Teil diese Ansichten von der „christlichen Kunst" herausgewachsen. Sie führen von Wackenroders Toleranzidee in kunstgeschichtlichen Dingen zum nazarenischen Parteistandpunkt. Aus den „Herzensergießungen" des jungen Berliners, der die Gleichberechtigung aller originalen und nationalen Kunstwelten erstreiten wollte, wurde unter Schlegels Feder die Proklamierung der Alleinherrschaft deutsch-mittelalterlichen Geistes auch für die Kultur der Lebenden. Heinrich Meyer hatte Recht, wenn er Friedrich Schlegel als den ersten Lehrer des neuen altertümelnden, katholisch-christelnden Kunstgeschmackes bezeichnete und seine Einseitigkeit darin erblickte, daß er die Meisterwerke vor Raphael über die späteren gestellt, Tizian, Giulio Romano, Correggio und Andrea del Sarto die letzten Maler genannt habe, wenn er andrerseits aber auch sein Verdienst darin erkannte, als erster die Aufmerksamkeit auf die niederrheinische Malerschule und die in Köln befindlichen Werke gelenkt zu haben. Schlegels eigener Ehrgeiz hatte sich freilich höhere Ziele gesteckt. Er wollte den Versuch einer zusammenhängenden Schilderung der christlichen Kunst wagen, um aus der Anschauung alter Gemälde schließlich den „wahren Begriff" auch der neuen Malerei zu entwickeln. Um diesen Begriff im

Letzten ist es Schlegel zu tun, die Tendenz seiner Schriften war nicht kunstgeschichtlich, auch nicht nur kunstpolitisch, sondern eminent kulturphilosophisch. Über den Grundideen: Christentum und Vaterland wölbte sein Geist den Bau eines deutschen Kulturideals, das an die Stelle des herrschenden, auf Antike und Renaissance gegründeten Weltbildes treten sollte. Wie schmal im Grunde die Basis positiver kunstgeschichtlicher Kenntnisse war, mit denen Friedrich Schlegel arbeitete, ahnte er kaum. Es machte ihm aber auch so wenig Sorgen, wie den übrigen spekulationsfrohen Söhnen des 18. Jahrhunderts — und was erschien schließlich dem synthetischen Wurf unmöglich in einer Zeit, in der Hegels konstruktive Genialität zu jeder gedanklichen Kühnheit das Recht gab? Das Fragmentarische des Anschauungsmateriales hindert nicht, so sagt Schlegel, eine einheitliche Ansicht sich zu bilden, wenn die Idee der Malerei einmal richtig erfaßt ist. Das Organ, dessen er sich bedient, um aus der Anschauung die Idee, aus der Geschichte die Theorie zu entwickeln — „es gibt keine andere Theorie der Kunst als eine geschichtliche" — ist der „Sinn" für Kunst. Darunter versteht Schlegel eine spezifische geistige Sehart, die er definiert als eine an sich kaum weiter erklärbare magische Durchdringung des Sinns und der Phantasie. Schlegel suchte in seinen Bildanalysen nach einem Ausgleich der beiden widerstreitenden Mächte: der von der Poesie her orientierten Phantasie, deren Flügel über anschauliche Tatbestände hinwegtragen in die Gefilde der Ideen und der Augensinnlichkeit, die, wie er fühlte, erst die Pforte zu den eigentlichen bildkünstlerischen Geheimnissen erschloß. Seiner eigenen starken Sinnlichkeit hatte Schlegel es zu danken, wenn er nicht in den „poetischen Absichten" der Maler steckenblieb, sondern auch Farbe, Licht, Form und Fleisch sah. Er tritt ein für hohe Naturbedeutung und Naturwürde schöner Sinnlichkeit, aus deren Schoße alle irdische Anmut hervorgeht. Gegenüber der Verwischung ästhetischer und ethischer Gesichtspunkte und

Wertungen in Georg Forsters „Ansichten vom Niederrhein" betont Friedrich Schlegel, ohne Forsters Namen zu nennen: die Gesetze des Schicklichen und Anständigen in der Kunst seien durchaus verschieden von dem, was im wirklichen Leben gelte. Auch Fr. Schlegels Empfänglichkeit für Farbe sollte nicht übersehen werden. Den Anteil des Kolorits am Gesamtausdruck eines Bildes kennzeichnet er z. B. schön in der Beschreibung der Caritas des Andrea del Sarto: „Der vorzügliche Wert des Gemäldes besteht, nebst der naiven Fröhlichkeit und Heiterkeit des schönen Ausdrucks, ganz besonders in der Farbe; so leicht, zart, luftig und hell ist dieses Blau und Rot und die Karnation des nackten Knaben dazwischen, und doch so gar nicht grell, so sanft gemildert und wahr verschmolzen, daß es uns wie aus offnen, heiteren Augen der Liebe mit sanftem Reize anschaut." Farbenkomposition und Farbenstimmungsgehalt mittelalterlicher Glasgemälde entgehen Schlegel nicht. Bei einem englischen Gruß fällt ihm das Helle und Lichte der Mitte auf, um die große Massen von blendend starkem Blau und Rot gelagert sind. In einer fälschlich Dürer zugeschriebenen Ecce homo-Darstellung führt Schlegel die alles übersteigende Wirkung nicht nur auf die Stärke der gerade der Glasmalerei zur Verfügung stehenden Farbtöne zurück, sondern auf die innere Übereinstimmung zwischen Bildmotiv und Farbenwahl: „So wie die grellen Dissonanzen in der Musik von großen Meistern oft zum Ausdruck der höchsten, fast an Verzweiflung grenzenden Leidenschaft mit größter Bedeutsamkeit benutzt worden sind, so dürften die beinahe schreienden Farben der Glasmalerei vorzüglich geschickt sein, die ganze Tiefe der höchsten Leiden und Leidensgeschichten mit voller Gewalt in Auge und Herz der Beschauer einzudrücken. Und doch: der Grundzug der Schlegelschen Kunstbetrachtungsweise ist nicht sinnlich-anschaulich, sondern intellektuell-begrifflich. Er sucht nicht nach einer dem Stil der Werke adäquaten Seh- und Beschreibungsform, sondern nach einem einheitlichen, festen ge-

danklich-theoretischen Standpunkt, nach einer „Idee". In einigen Kernsätzen läßt sich der Iuhalt dieser Idee zusammenfassen. Es giht vor dem Richterstuble des Kunsttheoretikers nur historische oder symbolische Gemälde. Denn ohne das Eingebettetsein in das „Bedeutende" als Zweck aller höheren Malerei würden Bildgattungen, wie z. B. die Landschaft, das Bildnis, das Stilleben von bloßer mechanischer Kunstgeschicklichkeit oder täuschender Nachahmung des bloß sinnlich Gefälligen zeugen. Diese Bildgattungen sind daher nur als Ausnahmen gültig oder als Enklaven im Bereiche historisch-symbolischer Darstellungen. Zweitens: vor jedem Werke ist nach der Kunstabsicht (dem „Kunstwollen") des Künstlers zu fragen. In seiner Individualität findet man das einheitliche Band, das die von Mengs in seinen Klassifikationen getrennten Teile „Zeichnung und Helldunkel, Ausdruck und Farbengebung" als ein harmonisches, untrennbares, in allen seinen Elementen sich wechselreich bedingendes Ganzes erscheinen läßt. Will man systematisieren, so darf der Trennungsschnitt nur geführt werden zwischen: Geist und Buchstabe, Erfindung und Ausführung. Die Erfindung ist das poetische Element, dessen Quellen wiederum in Religion, Philosophie und Dichtung fließen, Ausführung ist das mechanische Element der Kunst. Schlegels Bildanalysen zeigen deutlich, wie stark bei ihm, wie bei allen von der Literatur zur bildenden Kunst kommenden Menschen, der Sinn für das Poetische den Sinn für das Mechanische überwog, anders ausgedrückt, wie ihm Phantasieren über Sehen, Gegenstandsproblematik über Probleme der Form gingen. Wenn er, dessen Blick für die Kunst Correggios schon die Dresdner Galerie geschärft hatte, in Paris Werke dieses Meisters der Helldunkelmalerei betrachtet, so erkennt er in ihm in erster Linie einen Meister der christlichen Allegorik, im Sinne einer bildnerischen Verdeutlichung des Kampfes zwischen dem guten und dem bösen Prinzip, und er müht sich nachzuweisen, daß die Absichten eines tiefsinnigen Malerschrist-

licher Stoffe sich mit den vom Klassizismus geprägten Begriffen der Schönheit, des Ideals, der Antike nicht fassen lassen. Schlegel findet einen neuen Begriff einer christlichen Idealität, den z. B. der Gegensatz der Madonnenauffassung bei Jan van Eyck und Raphael kennzeichnet. Raphaels Madonnen tragen einen so allgemeinen Charakter der Göttlichkeit, daß sie auch Diana oder Juno sein könnten, in Jan van Eycks Madonnentypus verbindet sich Demut und Heiligkeit: christliche Idealität hier — heidnische dort. Überall spürt Schlegel dem sinnbildlichen Elemente nach, dem geheimen Sinn im Bilde. In Altdorfers Alexanderschlacht findet er nicht nur eine kleine Ilias in Farben, sondern ein Werk, das den Maler, der ein wahrhaft romantisches Gemälde hervorbringen will, belehren kann, was der Geist des deutschen Rittertums ist und bedeutet. Schlegel hatte daher auch, ebenso wie Tieck, Brentano und auch Goethe, für den hieroglyphischen Charakter der Kunst Otto Philipp Runges vollstes Verständnis, er erkannte, wie hier der Begriff der Landschaft geweitet, ja, zerbrochen wurde, um in landschaftlichen Sinnbildern Spielraum für die Fülle der Empfindsamkeit zu schaffen. In dem poetischen Element der Malerei sah Schlegel schließlich auch das unterscheidende Merkmal von der Nachbarkunst der Bildhauerei. Deren Ideal ist die reine Form, der ideale Gegenstand der Malerei ist der reine Geist.

Wenn A. W. Schlegel einmal gesagt hat, am Ende beschränke sich das ganze Genie seines Bruders auf eine mystische Terminologie, so trifft dieses scharfe Wort auf die Europa-Aufsätze zu. Schlegel kam beim Aufbau seines Systems einer christlichen Kunstsphäre und bei der Durchforschung der Geschichte christlicher Kunst mit den Begriffen des Geistigen, Allegorischen, Hieroglyphischen nicht aus, er fühlte, daß sie ihn ebenso wie den Künstler in die Gefahr brachten, sich in abstrakte Allgemeinheit und charakterlose, idealistische Flachheit zu verlieren. Den Werken älterer Malerei, aus denen er die Züge seines romantischen Kunst- und Kulturideals ablas,

haftete doch noch ein anderes Grundelement an, das sinnlicherer Herkunft war: das Element des eigentümlich Nationalen und einer lebendigen land- und stammbedingten Charakteristik. Herdersche Ideen und Tiecksche Lehren tauchen wieder auf. Den Begriff des Nationalen in der Kunst findet Schlegel in der markiert völkischen Physiognomie der Werke Murillos in Lucian Bonapartes Sammlung spanischer Bilder, und ein Beispiel für die innere Verarmung der Kunst bei allmählichem Auslöschen des nationalen Elementes glaubt Schlegel in der Geschichte der italienischen Malerei vor sich zu haben. Diese zeigt anfangs die harte Nationalform der Gesichtszüge, dann geht sie zu idealischen Bildungen über, um in der Periode der eklektischen Maler in abstrakter Allgemeinheit der Züge und leerer charakterloser Armut des Ausdrucks zu enden. Damit hat Schlegel die Begriffe in der Hand, mit denen er Geschichte der Malerei schreiben, Stilperioden werten und der Kunst seiner Zeit die Wege weisen zu können glaubt. Sein kunstgeschichtliches Weltbild wird beherrscht von dem großen Gegensatz zwischen einer vorbildlichen älteren und einer, schon die Keime des Verfalls in sich tragenden, neueren Schule der Malerei. Auf der Grenze zwischen beiden steht die Figur Raphaels, mit dem sich Schlegel eingehend auseinandersetzt.. Diese Künstlercharakteristik anerkennt Raphaels Universalität, seine Biegsamkeit und Anpassungsfähigkeit, den Umfang seiner vom Individuellen zum Idealischen reichenden Herrschaftsgebiete, sie vermißt aber in den Werken des reifen Raphael jenen Ausdruck von Würde, den seine christlichen Bildgegenstände verlangen. Von hier ausgehend, entwickelt Schlegel den Gegensatz zwischen dem Charakteristischen des Quattrocento und dem Großdekorativen des Cinquecento. Unterschiede der Gesinnung, der Schönheit, der Bildform werden scharf gegenübergestellt, aber nicht um die neue Schönheit, die neue Gesinnung, die neue Bildform der Renaissance, sondern um die alten Auffassungs- und Darstellungsweisen der Gotik und Frührenaissance als vor-

bildlich zu charakterisieren. So entgeht z. B. auch die Transfiguration Raphaels der Kritik nicht: „So würde ein Maler der älteren Zeit diesen Gegenstand nicht dargestellt haben: vielleicht würde er uns noch viel tiefer in den verworrenen Abgrund der bitteren Schmerzen haben hinabsehen lassen, aber auch das Trostreiche der anderen Seite würde innig gefühlter und reiner sein.“ Der Gesinnungsgegensatz zwischen der älteren Schule mit ihrem andächtig frommen, tiefbedeutenden Stil und der neuen Schule eines prachtvoll blühenden, enthusiastischen Stiles erscheint Schlegel bedeutsamer als etwa die Stildifferenz zwischen venezianischer und florentinischer Schule. Diese beiden bilden der Gesamtheit älterer Malerei gegenüber eine geschlossene Stileinheit. Ähnliche Unterschiede findet Schlegel in geistreichen Analogien im Entwicklungsgang der italienischen Poesie. Dante und Petrarca verhalten sich zu Tasso und Ariost wie etwa Giotto und Mantegna zu Tizian und Correggio, Dominichino steht zu Guarini wie Albano zu Marino. Eine im Letzten tiefe Erkenntnis der stilistischen Wechselwirkung zwischen Bildkunst und Wortkunst wird, wie es Schlegels Art ist, aphoristisch, fragmentarisch mehr angedeutet als begründet.

Es ist überaus bezeichnend, daß Schlegel seinen spezifischen Schönheits- und Vollkommenheitsbegriff schon mit- und an die Werke heranbringt, aus denen er vorgibt, ihn zu entwickeln. Den historischen Betrachtungen schickt er voraus jene berühmte Stilanalyse nicht irgendeines bestimmten Werkes oder einer Werkgruppe, sondern jedes alten und neuen „präraphaelitischen“ Bildes. „Kein verworrener Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit Fleiß vollendet, welches dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie

in deutlichen Akkorden. Gewänder und Kostüme, die mit zu den Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern aber, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Malergeistes am hellsten durchscheint, bei aller Mannigfaltigkeit des Ausdrucks oder vollendeter Persönlichkeit der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmütige Einfalt und Beschränktheit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Zustand der Menschen zu halten; das ist der Stil der alten Malerei..." Auch hier wieder führt Schlegel einen „concetto" Tiecks aus; schon in Franz Sternbalds Wanderungen 1798 hatte Tieck das Stilideal der Romantik poetisch skizziert: „ruhige fromme Herden, alte Hirten im Glanz der Abendsonne und Engel, die in der Ferne durch Kornfelder gehn... kein wildes Erstarren, keine erschreckten durcheinander geworfenen Figuren." Auch Goethe hat sich — bei allem Vorbehalte seiner ästhetischen Grundstellung und aller Abweisung nazarenischer Orthodoxie — dem Zauber altdeutscher Bauten und Gemälde nicht entziehen können. Aus dem 2. Teil der „Wahlverwandtschaften" (1808) klang es den Romantikern vertraut entgegen, wenn der Architekt, der die gotische Kirche im Park zu restaurieren berufen war, altdeutsche Bilder beschreibt: „aus allen Gesichtern blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, doch für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Der Greis mit dem kahlen Scheitel, der reichlockige Knabe, der muntere Jüngling, der ernste Mann, der verklärte Heilige, der schwebende Engel, alle schienen selig in einem unschuldigen Genügen, in einem frommen Erwarten. Das Gemeinste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen."

Die tiefe Wandlung in der ästhetischen Grundüberzeugung und den geschichtlichen Ansichten, die Friedrich Schlegel

von den Klassizisten trennt, zeigt sich deutlich in der neuen Wertung berühmter, in der Kunstliteratur um die Wende des 18. Jahrhunderts immer wieder beschriebener und beurteilter Werke, wie z. B. der Bilder des Rubens und des sog. Raphael (Johannes der Täufer) in der Düsseldorfer Gemäldegalerie. A. W. Schlegel hatte eines der Sonette, mit denen das Dresdner Gemäldegespräch ausklingt, diesem von Heinse und Forster einst überschwänglich gefeierten Johannesbilde gewidmet. Friedrich Schlegel nennt es kalt. Er erhebt einen ähnlichen Einwand, wie den Madonnenbildern Raphaels gegenüber: der Johannes sei dem Apollo verähnlicht, so sehr, daß er allenfalls mit veränderten Attributen dafür gelten könnte. Form und Gedanken dieses Gemäldes, wenn sie, wie Schlegel vorsichtig bemerkt, wirklich von Raphael sind, liegen weiter von der ursprünglichen wahren Richtung seines schönen und frommen Geistes ab, als irgendeine andere seiner Hervorbringungen. Schärfer noch zeigt sich der Gegensatz romantischer Auffassung zu Heinses und auch zu Forsters Kunstgeschmack in Schlegels Beurteilung des Rubens. Gewiß: er ist ein außerordentliches Talent, das selbst in der Verwilderung seiner Phantasie noch große Spuren von der dichterischen Lebensfülle und dem magisch bunten Farbenspiel darbietet, das die alten niederländischen Meister so schön auszeichnete. Rubens und Rembrandt zeigen — und darin sind sie späten Italienern und Franzosen überlegen — wenigstens einen kräftigen Irrtum, es ist zwar alles in ihnen durch und durch manieriert, aber es ist doch ein origineller Mißbrauch der Farbe und des eigenen Talents, den sie treiben. Noch einmal in den „Grundzügen der gotischen Baukunst" kommt Friedrich Schlegel auf die Düsseldorfer Rubenssammlung zurück. Rubens vereinigt — heißt es jetzt — das Gewaltsame, Unnatürliche, Übertriebene der Manieristen aus Michelangelos Schule, die Nachlässigkeit und den Leichtsinn der Naturalisten, das Effektstreben der bloßen Koloristen, die mißglückten Allegorien der gelehrten Maler. Und dann

ein grotesker Stoßseufzer: welche andere Stufe würde er bei Anschluß an van Eyck erreicht haben!

Das Schwergewicht der Schlegelschen Gemäldebeschreibungen und ihrer kunstpolitischen Wirkung liegt in der Behandlung der altdeutschen und altniederländischen Schule. Schlegel nennt sie wichtiger als die italienischen Schulen, nicht nur, weil sie weit unbekannter sind, sondern, weil diese Kunst des Nordens „im Mechanischen gründlicher, in der religiösen Bestimmung treuer war". Naturgefühlt — liebevoll redlich — treuherzig — schlicht — durchaus still und rührend, das sind einige der Beiwörter Schlegels für die Bilder zwischen den van Eyck und Dürer. Die Gefühlsbetonung, die die Romantiker mit ihnen verbanden, haftet ihnen heute noch an. Die deutsche Schule, lehrte Schlegel, ist Fragment geblieben. Die Reformation bedeutet ihr Ende, während bei den Niederländern aus der Malerei von Andachtsbildern die Auflösung des Kunstkörpers folgt, in dem die Bestandteile eines vollständigen (religiösen, symbolischen, historischen) Gemäldes sich zu Bildgattungen verselbständigen, zu: Landschaft — Bildnis — Stilleben — Schlachtenmalerei usw. Die Idee verschwindet aus der niederländischen Kunst, die Technik prävaliert. Die Schlegelsche Geschichtskonstruktion nimmt einen Stufenbau der altniederländisch-deutschen Kunst an. Van Eyck ist der große wissenschaftliche Begründer und stiftende Meister der niederdeutschen Malerkunst. Ihre Morgenröte bezeichnet Wilhelm v. Köln, den Gipfel ihrer Vollendung die katholische Andachtsmalerei eines „Hemmelink". Ein Nebenzweig phantastischer Sonderbarkeit und Laune heißt: Lukas van Leyden. In Dürers Kunst vereinigen sich süddeutsche und niederdeutsche Schule, während Holbein rein den oberdeutschen Stil vertritt. In einer Charakteristik der Entwicklung, die von Eycks Verständlichkeit über Dürers Tiefsinn zu Holbeins Richtigkeit führt, würde skizzenhaft das Bild der ganzen deutschen Kunst angedeutet werden können. Schlegel fühlte selbst das durchaus Fragmentarische

solchen Geschichtsbildes. Mit Hilfe der Brüder Boisserée suchte er immer wieder seine Europa-Aufsätze nach folgenden Hauptrichtungen zu ergänzen: welchen Anteil haben die van Eyck an der Entwicklung der deutschen Malerei? In welchen Stufen vollzieht sich der Übergang vom byzantinischen zum deutschen Stil? Läßt sich eine Parallelität des Wachstums von Literatur und Kunst, freilich in besonderer Ausprägung einmal im Süden und das andere Mal im Norden, erweisen? Wie Sulpiz Boisserée versuchte, das Knochengerüst kunsthistorischer Einfälle mit dem Fleisch erfaßter Tatsachen zu umkleiden, wie er bemüht war zu leisten, was die Romantiker von ihm erwarteten: nämlich in den Werken seiner Sammlung die Belege aufzuzeigen für Theorie und Lehre, davon wird noch zu reden sein. Schlegels Enthusiasmus flüchtet sich schließlich, nach brüderlichem Vorbild, aus der trockenen Welt der Stilanalysen in die poetische Paraphrase. Das Lochnersche Dreiflügelbild mit den Heiligen Gereon und Ursula, das er nur ein halbes Jahrhundert zu früh datiert und Meister Wilhelm v. Köln zuschreibt, überläßt er seiner Gattin Dorothea, die es in einer Sonetten-Trilogie gleichsam in „poetischen Nachbildern“ feiert.

An den Schluß des Ganzen stellt Schlegel die Frage nach der Wahrscheinlichkeit der Entstehung einer modernen, christlich-nationalen Malerschule. Die Antwort lautet resigniert. Zweierlei fehlt den Malern der Gegenwart: das technische Können, besonders im Gebiete der Farbengebung, und das tiefe Gefühl der Alten. Die intellektuelle Vielseitigkeit eines rationalistisch eingestellten Jahrhunderts hat die produktiven Kräfte zersplittert, die Quelle der Malerei, das Gefühl, verschüttet. Früher führte das religiöse Gefühl den Malern die Hand oder zum mindesten tat dies ein philosophisches Streben. Religion und Philosophie lassen sich für die Kinder der Gegenwart nur ersetzen durch die Gefühlswelten alter und neuer Poesie. Bei der Flucht aus dem prosaischen Übel antiker Nachahmerei und ungesunden Kunstgeschwätzes wäre die hohe christliche Schönheit das letzte,

ideale Ziel. Aber auf dem langen und schweren Wege dahin findet das Talent vielleicht einen vorläufigen Zielpunkt in der Gestaltung von Hieroglyphen, die aus Naturgefühl und Naturanschauung zusammengesetzt sind. Die Allegorien Runges zeigen, was gemeint ist, und doch war auch dieser wahrhaft romantische Maler nach Schlegels Meinung insofern auf einem Abwege, als er seine Naturhieroglyphen loslöste von dem mütterlichen Boden aller Kunst, den alten, geheiligten, christlich-katholischen Sinnbildern. Diese aufsuchen, heißt seinen Vorbilderkreis in den Werken der unserm Volkscharakter entsprungenen altdeutschen Malerei finden, nicht um die antike Nachahmerei mit einer altdeutschen zu vertauschen, sondern um des frommen und stillen Geistes willen, der jene Künstler beseelte und der den modernen fehlt. Das sind Gedanken, wie sie schon in Wackenroders Herzensergießungen anklangen, im Kreise der Romantiker immer wieder diskutiert wurden, und wie sie auch Brentano und Runge nicht fremd waren. Diesem Maler, der sich seine Allegorien selbst schuf, wovor Schlegel warnte, schrieb Brentano 1810: „Sobald die Nationen wieder ein Firmament des Glaubens und Wissens, rund wie eine Halbkugel über sich stehen haben, werden ihnen die Gestirne der Kunst heranziehen, ohne daß sie fragen warum? und wissen wie? —"

Unter Wackenroder und Tieck formen sich die romantischen Kunstanschauungen, unter den Brüdern Schlegel stabilisieren sie sich. Was A. W. und Fr. Schlegel verbindet und was sie trennt, der verschiedene Grad einer Romantisierung des Weltbildes bei dem einen und bei dem anderen, all das gibt am ehesten ein Schlußvergleich zweier stoffverwandter Arbeiten der beiden Brüder: 1805 hat A. W. Schlegel, 1819 hat Fr. Schlegel von Rom nach Deutschland berichtet über Ausstellungen lebender Künstler. Diese Aufsätze verhalten sich, vom Standpunkt des Anteils der Schlegel an der Konstituierung der Romantik aus, zueinander wie Andeutung zu Erfüllung, wie Mäßigung zu Überspannung. Der Adressat beider Ausstellungs-

berichte ist Goethe. A. W. Schlegel richtet sein Schreiben unmittelbar an ihn. Friedrich sieht unter den Gegnern, ohne daß er Namen nennt, Goethe und die Seinen, vor allem Heinrich Meyer. 1805 war Goethes Winckelmann-Buch erschienen mit dem vom Kunstmeyer verfaßten Abriß der Kunstgeschichte der letzten Epochen. Dieser Geschichtsskizze wollte A. W. Schlegel sich gleichsam anschließen, um Goethes Neigung, wenn sie sich auch der romantischen Sache nicht gewinnen ließ, zum mindesten nicht zu verlieren. Zwei Jahre vor Friedrich Schlegels Römischem Bericht war der Meyer-Goethische Hauptangriff gegen das Nazarenertum erfolgt, war die Schrift „Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst" erschienen. Gegen die Angreifer aus dem Weimarischen Lager in ähnlicher Weise vom kunstgeschichtlichen und kunstphilosophischen Standpunkt zu polemisieren, wie es J. B. Docen gleichzeitig vom vaterländischen Standpunkt tat, darin sah Friedrich Schlegel seine Aufgabe. Beide Brüder stellten der jungen deutschen Kunst, die sie verteidigen wollten, die französische Kunst gegenüber: David und seine Schule. Gegen die französische Malerei wird eingewandt: ihre Hinwendung zur äußeren Erscheinung, ihr Putzzimmergeschmack. Die Franzosen haben Ehrgeiz zur Sache, aber keine Liebe zur Sache, es fehlt ihnen an liebevoller Begeisterung, der sich nur die innersten Mysterien der Kunst offenbaren. Friedrich Schlegel verhöhnt schärfer noch als A. W. Schlegel die halb der Revolution, halb der Antike entsprungene Kunst Davids, die ganze theatralische Übertreibung, mit der sich die Franzosen auf das republikanische Altertum werfen. Goethe tat man mit dieser Polemik keinen Gefallen — zweifellos entsprach seiner Ansicht mehr das Lob, das Frau von Humboldt den Sabinerinnen Davids in den Propyläen gespendet hatte. Was A. W. Schlegel der französischen Schule entgegenzustellen hat, ist in erster Linie die Malerei Schicks und Kochs. Schick ist deshalb ein so willkommener Kronzeuge für die Schlegelschen Kunstmaximen, weil er von David zu Raphael übergegangen ist, weil

man gerade vor seinen Werken die wohltätige Beruhigung nach dem Gelärm neumethodischer Rhetorik spürt. Über die Stilfrage hinaus will A. W. Schlegel aber auch das Problem der Gleichwertigkeit christlicher Gegenstände für die Malerei mit denen der klassischen Mythologie für die Plastik beweisen, ja Goethe überreden, diesen Motivkreis der ihm innewohnenden geheimnisvollen Heiligkeit wegen für unergründlicher zu halten als den mythologischen. So lebhaft diese Fragestellung Goethe interessierte, so unbehaglich mußte ihm der mystische Einschlag in Schlegels Gedankengewebe sein. Was A. W. Schlegel nur im Vorübergehen berührt: das Wiederauftauchen des Elements der Andacht in Schicks Gemälden, ist für Friedrich Schlegel Gipfel- und Kernpunkt seiner Verteidigung der neudeutschen nazarenischen Kunst der Overbeck-Cornelius-Veit-Schnorr usw. gegen die Ablehnung von Seiten der Weimarer Klassizisten, die hier nur eine „altdeutsche Manier" einen künstlerischen Um- und Irrweg erkennen wollten. Die gleichen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Probleme, die Friedrich Schlegel in den Europa-Aufsätzen beschäftigt hatten, faßt er noch einmal schärfer, jetzt ausgesprochen vom katholisch-nazarenischen Standpunkt aus ins Auge. Mit Raphael, Michelangelo, Tizian und Correggio war die Heroenzeit der Kunst vorüber, ihnen folgte der Abfall in Geist und Auffassung bei weiterer Verfeinerung der „mechanischen" Seiten der Kunst. Je tiefer die Kunst sank, um so lebhafter wuchs das Verlangen, sie neu zu beleben. Es war der Fundamentalirrtum des A. R. Mengs, den Weg der Rettung im Eklektizismus zu sehen, in einer äußeren Vereinigung artistischer Vorzüge Raphaels, Tizians, Correggios. So entsteht keine neue Kunst. Das Vortreffliche läßt sich nicht wie ein Heiltrank aus verschiedenen Ingredienzien zusammenbrauen: neues künstlerisches Leben wächst nur aus einer neuen Liebe. Auch das modifizierte Rezept: Vereinigung der Antike mit Raphael und der Natur kann nur eine frostige Kunst entstehen lassen. Wenn nun unter den deutschen Künstlern sich das ernste Streben

zeigt, auf die großen Maler der alten Zeit zurückzugehen, so leitet sie das Gefühl der Geistesverwandtschaft, nicht die Sucht zur Nachahmerei. Unter altdeutsch ist nicht steif, hart, altertümlich zu verstehen, sondern beseelt, empfunden, verinnerlicht. „Die Seele allein ist es" — heißt es dann in einem Nachtrag, den Schlegel 1825 anfügte — „welche die Schönheit sieht, das sinnliche Auge erblickt bloß die materielle Hülle der äußeren Form und Anmut und der Gedanke erfaßt nur das Erhabene. Jenes Licht der Seele aber ist nur der wahren Liebe zugänglich . . . und daher auch mit dem Christentum unzertrennlich eins." Aus dem Gefühl, daß die Sache der christlichen Kunst sich durchgesetzt habe, gestützt auf die Bilder der Sammlung Boisserée, auf Strixners lithographische Reproduktionen und auf die wissenschaftlichen Werke des Sulpiz Boisserée über den Kölner Dom und die Baukunst des Mittelalters am Niederrhein sind diese Schlußabschnitte geschrieben. Aus ästhetischer Toleranz ist eine christliche Kunstorthodoxie, aus dem Historiker ist ein Prediger geworden. Friedrich Schlegels religiöse Selbstentwicklung vom Weltkind zum strengen Katholiken ließ ihn den Kreis vorbildlicher Kunst und vorbildlicher Gegenstände der Kunst immer mehr einschränken. Der christliche Maler malt christliche Motive. Solche aber sind — in Schlegels mystisch gefärbter Ikonographie — „eine überirdische Erscheinung, welche die Seele überwältigt, ein Zustand himmlischer Erleuchtung und Erhöhung, eine lichte Auferstehung aus der dunkeln Grabesnacht, ein Entzücken der Liebe inmitten der leidenden Natur, ein Blitz der inneren Schönheit . . ." Hier ist die völlige Abkehr von der klaren heidnisch-sinnlichen Welt Goethes vollzogen.

Heinrich Meyer datiert den Beginn des emsigen Studiums gotischer Gebäude und der „gutmütigen Überschätzung des wahrhaft Lobenswerten" an ihnen von 1806 an. 1804—1805 hatte Friedrich Schlegel in Begleitung der Brüder Boisserée eine Reise durch die Niederlande, die Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich gemacht, die ihm Gelegenheit gab, sich

mit der Gotik auseinanderzusetzen. Friedrich Schlegels „Grundzüge der gotischen Baukunst" enthalten keineswegs, wie man aus dem Titel vermuten könnte, systematisch oder zeitlich geordnete Beiträge zur Geschichte der mittelalterlichen Architektur, sie sind überhaupt kein kunstgeschichtliches Fachwerk im Sinne der Wissenschaft, sondern sie gehören einem literarischen Typus an, den — ebenso wie die Form der Gemäldegespräche und der Briefe aus Galerien — das 18. Jahrhundert geschaffen hat, das Kunstgeschichte als einen Nebenzweig an dem großen Baume der Dichtung trieb. Die „Grundzüge" sind eine Reisebeschreibung. Die Geschichte dieser typischen Form der Kunstliteratur — verfolgt nur in einem geographischen Bereich — hebt an mit dem glänzenden Vorbild der Forsterschen „Ansichten vom Niederrhein" (1790), ihm folgt, aus dem Kultur-, Wirtschafts- und Erdgeschichtlichen auf das Kunstgeschichtliche sich spezialisierend, Friedrich Schlegel. Zehn Jahre nach ihm berichtet Goethe über die „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar", unter denen die deutschen und niederländischen Bilder — vor allem die Sammlung Boisserée — auch seinem Blick die Welt mittelalterlicher Kunst neu erschlossen. Dann führt die Linie über Johanna Schopenhauers geschwätzigen „Ausflug an den Niederrhein und Belgien" (1828) hinauf zu den „Niederländischen Briefen" C. Schnaases (1834), in denen noch einmal die Form des Reiseberichtes als Gefäß für wissenschaftliche Inhalte benutzt und zugleich durch die Weite des Blickes und die Tiefe der Fragestellungen gesprengt wird. Jakob Burkhardts 1842 erschienene Jugendschrift „Die Kunstwerke der belgischen Städte" bringt dann den rein kunsthistorischen Reiseführer, den Vorläufer zum „Cicerone" (1854).

Schlegels Arbeit enttäuscht. Weniger, weil sie unsystematisch ist, als weil ihr Verfasser ein unmittelbares Verhältnis zur Architektur nicht besitzt. Trotz seiner Behauptung, eine Vorliebe für die gotische Baukunst zu haben, entschlüpft ihm die sicher ehrliche Bemerkung: „sonderbare Art zu bauen", als er

einer gotischen durchbrochenen Turmspitze bei Cambrai ansichtig wird. Auch Notre-Dame in Paris hatte ihm nicht viel zu sagen gehabt, erst vor der riesenhaften, aber abgeleiteten Form des Kölner Domes wird er warm. Schlegel will die Gotik lieben, weil sein Leitbegriff einer christlich-deutschen Kunst es fordert. Romantik in Schlegelscher Ausprägung ist noch nicht weitherziger als der Klassizismus eines Mengs etwa. Das Ausgehen von Begriffen statt von Anschauungen läßt Friedrich Schlegel — wie übrigens auch den alten Goethe — der Freilegung gotischer Kirchen das Wort reden. Sie sahen nicht die architektonische Gesamtsituation, sie fühlten nicht das Spezifische deutscher Bauphantasie, sondern sie gingen von der Vorstellung des architektonischen Individuums aus. Der selbe Schlegel hat aber auch überraschend glückliche Einfälle — nur bleibt es bei dem einen Fall. So erkennt er z. B. richtig den engen Zusammenhang mittelalterlicher Plastik mit dem Bau. Er ahnt ihre eigene Gesetzlichkeit: den an der Architektur gewachsenen Vertikalismus, die hohen und schmalen Proportionen gegenüber antiker Rundheit und körperlicher Fülle. Sein Begriff der Gotik ist überaus weit: er schließt die Gesamtheit älterer Baukunst von der Romantik bis zur deutschen Renaissance ein. Seine Vorstellung vom Geist der Gotik entbehrt andrerseits aber auch nicht der Tiefe. Wurzel und lebendige Quelle gotischer Formauffassung findet Schlegel im Naturgefühl nordischer Völker. Die These, daß Gotik die altdeutsche Kunst sei, rechtfertigt sich für ihn so auch geschichtlich und nicht bloß gefühlsmäßig. Deutsche sollen auch in Italien, Frankreich, Spanien die Meister der Kathedralen gewesen sein. Die richtige Einsicht, daß nordische Raumphantasie ein Wesenszug gotischen Stiles sei, trübt sich durch geschichtliche Fundamentalirrtümer, die erst die kritisch arbeitende nachromantische Generation beseitigt hat. Für den von Schlegel nicht übersehenen Sonderstil italienischer Kirchengotik macht er allein das Material des Südens: den Marmor verantwortlich. Den Ablauf

der gotischen Bewegung gliedert Friedrich Schlegel in zwei große Epochen. Eine erste ist die der gräzisierenden oder christlich-byzantinischen Gotik, die zweite Epoche ist die deutsche, die auch romantisch (in England normannisch) heißen könnte. Die frühere Stufe wird von dem Stilgesetz siderischer Gestaltung und von geometrischer Schönheit beherrscht. Hierher gehören z. B. romanische Bauten wie die Apostel- und Gereonkirche in Köln. Das Formprinzip der späteren Entwicklungsstufe hat seinen Grund in dem Vorwalten deutschen Naturgefühls, deutscher Phantasie. Hier herrscht die blumen- und gewächsartige Schönheit, für die die Dome in Köln, Straßburg, Wien Musterbeispiele bieten. Diese Skizze einer Formgeschichte der Gotik wird ergänzt durch eine nicht weniger skizzenhafte Formanalyse. Belgische Profangotik (das Rathaus in Löwen) lehrt Schlegel, daß gotische Formenwelt grundverschieden von antiker Formenwelt sei, daß sie ihre eigenen Harmoniegesetze besitzt. Es ist ein wesentlicher Fortschritt im Begreifen des gotischen Phänomens, wenn Schlegel gotisch sich nicht mehr decken läßt mit: wirr — unregelmäßig — kraus — willkürlich, wenn er nicht mehr, wie noch Goethe 1788, die Größe der nordischen Kirchenverzierer „immer in der multiplizierten Kleinheit" erblickt, sondern sieht, daß bei äußerster Zierlichkeit und größtem Reichtum eine eigene Art von Einfalt und reinem Ebenmaß, ein Streben nach Fülle und Höhe bei strenger Symmetrie der Gotik eigen sei. Auch den damals üblichen Versuchen, gotische Bauformen aus der Analogie natürlicher Formen zu verstehen oder gar als Nachahmung von Naturformen zu deuten, setzt Schlegel selbständiges Urteil entgegen. Er beschreibt schön das Baumgestaltige, Gewächsähnliche, Pflanzenförmige, Blumenartige der Gotik, nimmt den zuerst von dem Franzosen Lauguier 1765 verwendeten Vergleich der architektonischen mit pflanzlichen Formen auf (Lauguier fühlte sich im Innern von Notre-Dame an die Baumallee im Tuilleriengarten erinnert), läßt es aber nicht, wie Heinse und Forster etwa, dabei bewenden, sondern

möchte vor dem ganzen Gewächs des Baukörpers eher an kristallisierte Gebilde der Natur denken. Auch jener, Semper vorahnenden, englischen materialistisch-technologischen Theorie, die gotische Formen aus der Nachahmung von Geflechten aus Weidenruten entstehen läßt, setzt Schlegel kühle Skepsis und Einsicht in die geistigen Motive bei der Entstehung eines architektonischen Werkes, sowie den Hinweis auf das relativ späte Auftreten der pflanzenähnlichen Formen entgegen. In den Gedanken und Entwürfen eines großen Architekten: in Friedrich Schinkels Projekten für ein gotisches Mausoleum der Königin Luise (1810) und in seinem Entwurf für den Wiederaufbau der Berliner Petrikirche (1811) fanden Schlegels Lehren vom geistigen Wesen der Gotik Anwendung und Fortführung. Für Schinkel geht die antike Kunst von physischen Bedürfnissen aus, die mittelalterliche von geistigen Ideen. Der Geist ist der Sieger über Masse und Materie, die Gotik vergeistigte Ausdrucksform für unsern unmittelbaren Zusammenhang mit dem Überirdischen.

Friedrich Schlegel ließ in seinem „Deutschen Museum" C. Fr. von Rumohr über den Ursprung der Gotik ebenso vorurteilslos und zur Selbstkorrektur früherer Ansichten geneigt, zu Worte kommen, wie er die Boisserée als kritische Ergänzer seiner Ansichten über altdeutsche Malerei heranzog. Will man Schlegel gerecht beurteilen, so muß bedacht werden, daß noch 1811 die historischen Märchen, die Büsching in seinem poetischen Taschenbuche von der Entstehung der Gotik erzählte, gelesen und geglaubt wurden. Erst 1840 wurde bekanntlich der französische Ursprung der Gotik durch Franz Mertens festgestellt. Büsching läßt die Goten die ersten Keime der Gotik aus Asien herbeitragen, führen sie doch in der nordischen Mythologie den Namen Asen, d. h. Asiaten. „Der alte Deutsche führte den Goten in seinen Eichenhain und zeigte ihm das Bild der Gottheit, welches am Stamm einer hundertjährigen Eiche ruhte. Den feurigen Goten ergriff die Allgewalt des Hinweises dieses mäch-

tigen Stillelebens, (!) und seine Münster wölbten sich gleich Eichenhainen. Aber an der äußeren Gestaltung zeigte sich der Trieb eines anderen Weltteils, Lotosblumen und Aloeschlangen sich ineinander, dann auch Eichen- und Kleeblätter, das Vielgestaltige dieser Gotteshäuser bildend." Weder aus dem „lachenden fröhlichen Asien", noch aus Arabien möchte Schlegel die Ursprünge der Gotik ableiten — auch nicht, wie Hegel von den Westgoten in Spanien — sondern: Orient und Okzident — so urteilt er — haben aus gemeinsamer Quelle geschöpft: aus der Phantasie, dem herrschenden Element in der Weltanschauung des Mittelalters. Im übrigen ist Baukunst im hohen Maße abhängig von Land, Klima und Sitten, und es ist verderblich, diese Grundlagen der Natur in der Theorie oder in der Praxis zu verlassen. Schlegels Ansichten und Ideen von der „christlichen Kunst" gehören ganz der romantischen Geisteshaltung an, denn aus einer Mischung von Stimmung und Erkenntnis schöpft romantische Kunstwissenschaft. Wie sie in der Phantasie die Urquelle der Kunst erkennt, läßt sie Kunstwerke in erster Linie auch an die Phantasie des Betrachters appellieren. Der Poet, der Souverän im Reiche der Phantasie, ist der wahre Interpret der Kunst, die Bildbeschreibung, ein Werk der Wortkunst, ist die wahre Methode der Kunstgeschichte. Ihre letzten Vertreter großen Stils waren August Wilhelm und Friedrich Schlegel.

4

Eine wissenschaftliche Geschichtsschreibung der altdeutsch-niederländischen Kunst gibt es heute nur, weil in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Denkmäler dieser Kunst erhalten, gesammelt und gesichtet worden sind. Sie wären verloren gewesen ohne die Romantiker, die sich enthusiastisch — praktisch und theoretisch — dieser Schätze bemächtigten. Dabei leitete die Boisserée, Bertram, Wallraf, Brentano und andere nicht nur ein wissenschaftliches Interesse, sondern stärkere Antriebe haben sie bestimmt: die Liebe zur Vergangenheit

engerer und weiterer Heimat, Verehrung für die stummen Zeugen alter deutscher Würde, das Ethos, mit dem sie für die Gefühlswerte der Werke christlicher Kunst sich einsetzten und der Wille zu einer Erneuerung der Kultur im Sinne des altdeutschen Ideales der Romantik. Sammeln und Forschen ging bei diesen Pionieren der Kunstwissenschaft Hand in Hand. Man forschte, um zu finden, und was man gefunden hatte, kam unmittelbar der Forschung wieder zugute, die gleichsam von einem auftauchenden Bild zum andern sich tastend, im Dunkel der Kunstvergangenheit die klare Linie der Entwicklung zu entdecken sich mühte. Die Irrtümer, die hier begangen, die vorschnellen Urteile, die damals gefällt und die falschen Zuschreibungen hat die Zeit allmählich berichtigt; geblieben ist und bleiben wird die Leistung, die in der unbekümmerten Tat der Denkmälererhaltung und -erwerbung und in den neuen Fragestellungen der Denkmälerforschung beruht. So haben vor allem die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, die am glänzendsten den Typus des romantischen Sammlers und Forschers vertraten, einen Anspruch auf einen Platz in der Geschichte deutscher Kunstgeschichtsschreibung. Diese ersten deutschen Privatsammler großen Stiles und voll wissenschaftlichen Ehrgeizes wurden durch die geistige Atmosphäre der Zeit und die politisch-wirtschaftlichen Verhältnisse, nicht durch Herkunft und Erziehung, in die Bahn gedrängt, in der sie ihren Namen europäischen Klang verschaffen sollten. Sie entstammten einer aus dem Lütticher Land nach Köln eingewanderten Kaufmannsfamilie, waren bestimmt für den Handel, für den sie jene starken Instinkte besaßen, ohne die eine Boisserée-Galerie nie zustande gekommen wäre, und hatten eine Zeitlang in dem Hamburger Kreise der Perthes, Gerstenberg, Reimarus u. a. verlebt, dem auch „die exekutive Gewalt der Romantik", Ph. O. Runge, angehört hat. Den älteren der Brüder, Sulpiz Boisserée, drängte dann der Kölner Jurist Johann Baptist Bertram, ein Jünger der beiden Schlegel, zum philosophischen Studium, in

dem richtigen Gefühl, daß hier geistige Empfänglichkeit und Beweglichkeit, Fähigkeit Menschen zu behandeln und praktische Dinge glücklich durchzuführen, einer Ergänzung durch theoretische Bildung bedurften und wert waren. Bertram erschloß Sulpiz Boisserée die Welt der Bücher, die die Vorstellungen der damaligen jungen Generation von künstlerischen Dingen geformt haben: Goethes Propyläen, Wackenroders, Tiecks und der beiden Schlegel Schriften.

Die Jahre des geistigen Werdens der Boisserée sind zugleich die Jahre des politischen Zerfalls Deutschlands gewesen. 1794 zogen die Sanskulotten in die Rheinlande ein, 1802 wurde das Kirchengut säkularisiert, 1805 das Heilige Römische Reich Deutscher Nation aufgelöst. Das zusammenbrechende Gefüge staatlicher und kirchlicher Institutionen brachte aber bisher verborgene künstlerische Schätze ans Licht. Hier griffen rettend die Boisserée und ihre rheinischen Freunde zu. Der Reiz des Abenteuerlichen, des Romantischen im Sinne des Überraschenden, Geheimnisvollen liegt über den Anfängen ihrer Sammeltätigkeit. Höchst anschaulich hat Sulpiz Boisserée selbst geschildert, wie deutsches Mittelalter im Zusammenbruch deutscher Gegenwart entdeckt und erhalten wurde: „Es geschah in den ersten Monaten nach unserer Rückkehr (aus Paris 1804), als wir mit (Fr.) Schlegel auf dem Neumarkte, dem größten Platz der Stadt, spazierten, daß wir einer Tragbahre mit allerlei Geräte begegneten, worunter sich auch ein altes Gemälde befand, auf dem die goldenen Scheine der Heiligen von ferne leuchteten. Das Gemälde, die Kreuztragung mit den weinenden Frauen und der Veronika darstellend, schien nicht ohne Vorzüge. Ich hatte es zuerst bemerkt und fragte nach dem Eigentümer, der wohnte in der Nähe, er wußte nicht, wo das große Bild zu lassen, und er war froh, es für den geforderten Preis loszuwerden; um Aufsehen und Spottreden zu vermeiden, beschlossen wir, das bestaubte Heiligtum durch eine Hintertüre in unser elterliches Haus zu fördern. Als wir dort anlangten, erschien durch ein eigenes

Zusammentreffen unsere alte Großmutter an der Türe, und nachdem sie das Gemälde eine Weile betrachtet hatte, sagte sie zu dem etwas verschämten neuen Besitzer: „Da hast du ein bewegliches (rührendes) Bild gekauft, da hast du wohl daran getan!" —

In den Jahren zwischen 1802 und 1810 lag überall in Deutschland das herrenlos gewordene Kunstgut sozusagen auf der Straße. Das neuerwachende religiöse Gefühl, die Anziehungskraft des Katholizismus für poetische, von Rationalismus übersättigte Köpfe und das gerade im Unglück des Vaterlandes erstarkende Nationalbewußtsein haben den Boden bereitet, auf dem die großen und kleinen Sammler und Liebhaber altdeutscher und altniederländischer Bilder ernten konnten. Brentano schreibt an Runge, daß er eines Tages in Berlin einen ganzen alten Altar mit vielen, sehr schönen Bildern um zwei Gulden erworben habe, „den die Bürger hinauswerfen ließen, um sich einen elenden architektonischen Altar, den sie aus einer zerstörten Abtei gekauft, hinsetzen zu lassen, und der Küster, der ihn mir verkaufte, der seit 50 Jahren die Lichter vor diesen Bildern angesteckt, lieferte mir die eine Hälfte des Gemäldes, woraus er sich einen Abtritt gebaut hatte, aus seinem Hause". Brentano fügt dann einen boshaften Hieb auf die Berliner romantischen Schwärmer hinzu, für die Kunst nur etwas ist, worüber man philosophiert, von dessen greifbarer und sichtbarer Existenz man aber nichts ahnt: „keiner der dortigen Kunstenthusiasten, welche teils ihr Evangelium aus dem Athenäum, aus Wackenroders und Tiecks Phantasien haben, sich aber weiter aus Selbstgefühl nie umsehen, hat je darauf geachtet. Diese Herren ließen die Welt untergehen; denn sie können sie nach verschiedenen Naturphilosophien wieder konstruieren, sie haben das Rezept, wo aber die Apotheke ist, weiß Gott!" — Der Aktivismus der Rheinischen Sammler unterschied sich freilich sehr wesentlich von dem mehr spekulativen Verhältnis zur Kunst bei den Berliner Romantikern. Die beiden Schlegel konstruierten von der schmalen Basis ihrer zufälligen Galeriekenntnisse aus

historische und philosophische Gedankengebäude — die Boisserée, Bertram, Wallraf u. a. gingen als Bilderbesitzer unmittelbar mit den Werken um und machten im Zusammenleben mit Gemälden ihre kunstgeschichtlich wichtigen Entdeckungen. Sulpiz Boisserée begnügte sich nicht mit dem Aufspeichern, dem Kaufen, Tauschen, Verkaufen von Kunstwerken, er wollte sie wirklich wissenschaftlich bearbeiten, mit dem Endziel einer Geschichte der nordischen Malerei und Plastik. Wie dieses Werk aussehen sollte, lassen die Unterhaltungen, die die Brüder in ihrer Sammlung mit den zahllosen Berühmtheiten der Zeit, die diese deutsche Sehenswürdigkeit aufsuchten, geführt haben, ahnen. Während Sulpiz Boisserée in seinen Werken über die „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Köln" (1824—31) und in den „Denkmalen der Baukunst vom VII.—XIII. Jahrhundert am Niederrhein" (1831—33) seine Forschungen über die mittelalterliche Baukunst unter Dach und Fach bringen konnte, ist es für die Geschichte der altdeutschen Malerei und Plastik bei Skizzen und Materialsammlungen geblieben. Einen Begriff vom Inhalt seiner Galerieführungen geben aber ein großer Brief an Friedrich Schlegel und Goethes Veröffentlichung über die Sammlung Boisserée in „Kunst und Altertum". Fr. Schlegel drängte Sulpiz Boisserée zur Mitarbeit am deutschen Museum; besonders war es ihm darum zu tun, die selbst empfundenen Lücken, Irrtümer und Fehlschlüsse in seinen „Vier Sendungen von Gemäldebeschreibungen" ergänzen und berichtigen zu können mit Hilfe der Spezialkenntnisse, über die Sulpiz Boisserée, je mehr seine Sammlung sich erweiterte, um so mehr verfügte.

1811 gab Sulpiz Boisserée einen brieflichen Abriß seiner kunstgeschichtlichen Ideen. Die Grundlage der vaterländischen Kunstgeschichte ist das Weiterbestehen „griechischer" Art und Weise in der altdeutschen Malerei und Plastik bis zu den van Eycks hin. Mit den van Eyck tritt ein entgegengesetzter nationaldeutscher Stil auf, der bis zu Dürer führt. Das eigent-

liche kunstgeschichtliche Problem ist nun: wie kommt es zu diesem Stilwechsel, zum Übergang von einer idealen, weichen und konventionellen Darstellungsweise, zu einer individuellen, harten und auf Naturnachahmung beruhenden? Die Antwort der Brüder Boisserée lautet: Alles, was wir als echte deutsche Art und Weise in der Malerei kennen, ist durch die van Eyck und ihre Schule veranlaßt. Jeder Einfluß der italienischen Kunst auf die Kunst des Nordens wird geleugnet, wohl aber wird eine Parallelentwicklung im Süden angenommen, für die man den Anteil deutscher Künstler auch quellenmäßig zu beweisen bemüht war. Der letzte Grund für Verwandtschaften und Ähnlichkeiten, hier wie dort, soll in der Einheit des christlichen geistigen Ideals und Stoffes im Mittelalter liegen. Das Neue und Kühne an dieser von der Forschung bald überwundenen Geschichtstheorie, der sich auch Goethe anschloß, war die Anerkennung eines Entwicklungsganges, der nicht, wie man bisher annahm, in der geraden Linie von technisch unvollkommenen zu immer vollendeteren Bildungen führte, sondern von einem in sich konventionell gebundenen weichen zu einem harten, durch Schroffheiten in Form und Auffassung zunächst befremdenden Stil. Fr. Schlegel fand, bei aller Achtung vor dem positiven Wissen, auf dem die Boisserée bei ihren kunstgeschichtlichen Behauptungen fußten, ihre Darstellung irrig — er glaubte statt an einen plötzlichen jähen, durch die van Eyck hervorgerufenen Stilwechsel an unzählig viele allmähliche Übergänge von neugriechischer zu nationaldeutscher Weise. Bei der Lehre vom Weiterleben antiker Traditionen in der nordischen Malerei und bei der Theorie von der Parallelität im Ablauf kunstgeschichtlicher Phasen auch in Italien, die schon Fr. Schlegel bedenklich schien, weil er in der Geschichte der italienischen Poesie den umgekehrten Verlauf: von national-italienischer Weise zu uncharakteristischer Idealität beobachtet hatte, — an diesen beiden Punkten setzte die wissenschaftliche Kritik bald ein. J. D. Fiorillo schrieb schon 1812 aus seinen umfassenden

Studien heraus an Sulpiz Boisserée: „Sollte die Ähnlichkeit zwischen altdeutschen und neugriechischen Malereien nicht wohl nur scheinbar sein? Die schwache Abendröte vergangener Kultur, die in Griechenland dämmerte, hatte schwerlich Eindruck auf den originalen Deutschen, so wenig ihn viele Kunstwerke, die aus Konstantinopel nach Deutschland kamen, zum Nachahmen reizten. Hatte je eine Nation eine durchaus eigentümliche Malerei und Baukunst, so war es die deutsche, und zwar in ihrer goldenen Zeit, wo echter religiöser Sinn, einfache Sitten, Achtung gegen sich selbst und Verachtung alles fremden Tandes herrschte." C. F. v. Rumohr, der Fiorillo-Schüler, hat dann in den „Italienischen Forschungen" (1827—1831), die in Deutschland die exakte philosophisch-historische Kunstwissenschaft begründeten, an die Stelle romantisch-kühner Hypothesen und rasch-fertiger Geschichtsbilder die vorsichtige Stilkritik und langsame Urkundenforschung treten lassen und mit Hilfe dieser Methoden eine neue Vorstellung vom Ursprung der „neueren Kunst" und „Einfluß der Byzantiner auf die italienische Malerei" römischer und hellenistischer Antike, wie von altchristlicher Kunst und italienischem Frühmittelalter gewonnen. Mit Rumohr nehmen norddeutsche Gelehrte den süddeutschen Sammlern und Forschern die Instrumente aus den Händen. Hat auch die Gesamtvorstellung vom geschichtlichen Verlauf der Malerei im Norden, wie sie den Boisserée und ihrem Kreise vorschwebte, nicht lange standhalten können, Einzelentdeckungen von Rang bleiben doch mit ihrem Namen verbunden. Das geübte Auge des Kenners Sulpiz Boisserée stellte ziemlich lückenlos z. B. das Werk des Meisters des Marienlebens zusammen, wenn er auch der romantischen Gewohnheit, für eine als stilistisch einheitlich erkannte Gruppe von Werken einen berühmten Meisternamen in Anspruch zu nehmen, nachgab und die Arbeiten des Unbekannten, den wir den Meister des Marienlebens nennen, als die des Israel von Meckenem bezeichnete. So fein allmählich das Qualitätsgefühl der Kölner Samm-

ler vor altkölnischen Bildern reagierte, so oft versagte es etwa oberdeutschen Werken gegenüber.

Die Sammlung Boisserée war für die Festigung des romantischen Kunst- und Kulturbegriffs im Gegensatz zu dem klassischen von entscheidender Bedeutung. Die Boisserée fühlten, daß für den Sieg ihrer Gedanken alles davon abhinge, ob es gelang, den alten Heidenkönig Goethe auf die christlich-nationale Seite herüberzuziehen. Man gab sich darüber keiner Täuschung hin, daß das Dumpfe, Ungeklärte, Verworren-Phantastische, bis zur Karikatur Charakteristische altdeutscher Werke den in Klarheit und Gelassenheit atmenden, an Vernunft, Maß und Regel auch in der Kunst gewohnten Klassiker befremden mußte, man hoffte zugleich aber, hinter dem hellenischen Goethe den Straßburger Goethe wieder entdecken und Jugendinstinkte für Mittelalter, deutsche Art und Kunst auch in dem alten Verehrer antiker Bildung und Bildungen neu erwecken zu können. Das tiefe Mißtrauen Goethes gegen Friedrich Schlegel und seine Schüler, zu denen sich Sulpiz Boisserée doch zählte, mußte vorsichtig und langsam beseitigt werden. Über das Kölner Domwerk fand Sulpiz Boisserée den Weg zu Goethes Anteilnahme. Freilich: Goethe entsann sich nur mit Unbehagen der „Abgötterei", die er einst mit dem Straßburger Münster getrieben hatte und blieb — in sicherem Instinkte für das Originale — dabei: die Straßburger Westfassade sei größer gedacht als die Kölner. Einen zweiten Vorstoß unternahm Sulpiz Boisserée selbst 1811, wobei er Corneliussens Zeichnungen zu Goethes „Faust" für altdeutsche, nun wieder lebendige Art und Weise, und damit auch für seine eigene Sache sprechen ließ, Schließlich gelang es, die „Vorurteile eines der geistreichsten Menschen der Welt" zu beseitigen. Dazu half eine Weimarer kunstgeschichtlich-gesellschaftliche Veranstaltung: die Ausstellung der Zeichnungen zum Kölner Dom mit Vergleichsmaterial aus Straßburg, Amiens, Mailand, Wien, Reims usw. Nun rief sich Goethe, wie es in den Annalen heißt, gern die

Gefühle jener Jahre zurück, „als der Straßburger Münster mir Bewunderung abnötigte, und mich zu seltsamen, aber tief empfundenen enthusiastischen Äußerungen veranlaßte. Nun ward das Studium jener älteren besonderen Baukunst abermals ernstlich und gründlich aufgeregt und dieser wichtige Gegenstand von den Weimarischen Kunstfreunden teilnehmend in Betracht gezogen.“ Goethe war erwärmt, aber keineswegs bekehrt. Und dabei blieb es. In „apostolischer Generosität“, wie Goethe selbst sagte, nahm er den Namen des Sulpiz Boisserée in Dichtung und Wahrheit auf, in höchster Anerkennung der Bestrebungen der Boisserée für den Wiederaufbau des Kölner Domes, die durchaus sein eigenes Wollen bestätigten. Aber gleich entschieden lehnte Goethe eine Ausstellung altdeutscher Gemälde aus Boisserées Besitz in Weimar und unter seinem Protektorate ab. Zur Anerkennung mittelalterlicher Kunst ließ Goethe sich überzeugen, nicht aber zu den kunstpolitischen, ästhetischen und religiösen Folgerungen, die der Kreis um die Boisserée aus solcher Anerkenntnis für Leben und Kunst der Gegenwart ziehen wollte. Goethe kam über die Antinomie der Vorstellungsart nicht hinweg. Unorganisch und deshalb — von Goethe aus gesehen — unverständlich dünkte es ihn, daß fraglos bedeutende Talente wie Cornelius, Overbeck u. a. Lust verspürten, sich „rückwärts zu bilden, in den Schoß der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu begründen“. Viele Seiten der mittelalterlichen Kunst: ihre Befangenheit, Unübersehbarkeit und die Vielheit kleiner Formen waren Goethes geläuterter Sinnlichkeit zuwider: „Man kann sagen, in einem deutschen Gesichte ist die Hand Gottes unleserlicher als auf einem italienischen“ (1794). Wo ihm sein Auge den Dienst versagte, mußte der Begriff die Pforte des Verständnisses erschließen. Diesem Bedürfnis der Klärung eigener Vorstellungen, der Überprüfung seines ästhetischen Begriffsvorrates dienten die Niederschriften über den Besuch in der Sammlung Boisserée 1814, dem Inhalte nach ein Ergebnis gemeinsamer

Unterhaltungen zwischen Sulpiz Boisserée und Goethe vor den Bildern, der Form nach ein typisches Beispiel für den ornamentalen Stil spätgoethischer Kunstbeschreibungen. Goethe fühlte sich, wie er 1815 an Knebel schrieb, als Redakteur, der „die Gesinnungen, Wünsche und Hoffnungen verständiger und guter Menschen" aussprach. Er sprach die Meinungen der Romantiker mit kühler Sachlichkeit aus. Die Opposition gegen die Umräucherung der altdeutschen Werke mit Hymnen ihrer Bewunderer und die tiefe Abneigung gegen enthusiastische Mystik, die die Bilder vor den Augen des Geistes verdüstern, wie Kerzenruß vor den leiblichen Augen, wurden nicht unterdrückt. Was 1816/17 in den Heften „Über Kunst- und Altertum in den Rhein- und Maingegenden" erschien, waren nicht in erster Linie Gemäldebeschreibungen, sondern Versuche, stilistische Beziehungen der Werke zueinander und die Stellung der niederrheinischen Kunstgruppe im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte zu erkennen. Heinrich Meyers Betrachtungsweise und das Werk des Seroux d'Agincourt sind unverkennbare Vorbilder dieser kunstwissenschaftlichen Arbeit Goethes. Was Sulpiz Boisserées Brief an Fr. Schlegel als Kern seiner Forschungen andeutete, tritt hier goethisch formuliert noch einmal klarer und sinnlicher hervor: der große Gegensatz zwischen der byzantinischen Schule mit ihrem starren, mumienhaften Stil, der Gebundenheit an kirchliche Vorschriften, die Typenwahl und -bildung einengen, und ihren unverkennbaren Vorzügen auf kompositionellem Gebiet, der Symmetrie des Bildaufbaus z. B. Dann das Erwachen des Gefühls für Wahrheit und Lieblichkeit der Natur im 13. Jahrhundert, das den „Kummer ausgetrockneter Pinselei" ablöst, und schließlich der Durchbruch zu vollkommener Sehbarkeit im 15. Jahrhundert. Die Notwendigkeit, italienische Einflüsse auf die Kunst des Nordens anzunehmen, lehnt Goethe ab, selbst Dürer will er durchgängig aus sich selbst erklären. Er vergleicht aber die Malerschulen der Küsten und Niederungen, Venezianer und

Niederrheinländer, untereinander und findet hier wie dort unter dem Einfluß verwandten Klimas den gleichen aufgeschlossenen Sinn für Farbe. Das Dombild des Meisters Wilhelm von Köln, der sich von der „gestempelten Wirklichkeit" der byzantinischen Schule losmacht und auf vollkommene Wirklichkeit des Porträts hinarbeitet, nennt Goethe die Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte. Der Dreikönigsaltar aus der Kölner Columbakirche des Rogier van der Weyden (des „Jan van Eyck" für Boisserée und Goethe) führt stilistisch über Meister Wilhelm hinaus und zeugt für die im 15. Jahrhundert vollzogene Umwälzung. Der Goldgrund, die Symmetrie sind aufgegeben, die Natur — perspektivisch gesehen — erscheint, wie sie von einem gesunden und frischen Auge geschaut werden soll; dafür gibt der Meister einen kompositionellen, durch die Jahrhunderte hin bewahrten Vorzug: den symmetrischen Bildaufbau preis. Neben den Rembrandt und Dürer bezeichnet Goethe auch van Eyck als einen originalen Künstler, wobei er den Begriff künstlerischer Originalität im Gegensatz zu Abhängigkeit von fremdländischem Einfluß zu bestimmen sucht. „Der aus der Kindheit aufblickende Mensch findet die Natur nicht etwa rein und nackt um sich her, denn die göttliche Kraft seiner Vorfahren hat eine zweite Welt in die Welt erschaffen. Aufgenötigte Angewöhnungen, herkömmliche Gebräuche, beliebte Sitten, ehrwürdige Überlieferungen, schätzbare Denkmäler, ersprießliche Gesetze und so mannigfaltige herrliche Kunsterzeugnisse umzingeln den Menschen dergestalt, daß er nie zu unterscheiden weiß, was ursprünglich und was abgeleitet ist. Er bedient sich der Welt, wie er sie findet, und hat dazu ein vollkommenes Recht." Die Aufgabe der Darstellung einer originalen Künstlerpersönlichkeit besteht daher zunächst darin, dieses Künstlers eigenste Kraft und das Maß ihrer Ausbildung zu analysieren, dann „seine nächste Umgebung, sofern sie ihm Gegenstände, Fertigkeiten und Gesinnungen überliefert" zu betrachten und zuletzt erst dürfen wir „den Blick nach außen

richten und untersuchen, nicht sowohl, was er Fremdes gekannt, als wie er es benutzt habe." Nach solchen hellsichtigen methodischen Grundsätzen wünschte Goethe eine wirklich historische Darstellung der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts entstehen zu sehen, in der an die Stelle des „Schaums der Überschätzung" ein kritischer Vergleich der stilistischen Eigentümlichkeiten der niederrheinischen Schule mit den Schulen am Oberrhein, in Schwaben, Franken und Bayern treten sollte. Goethe erkannte den Hauptfehler der kunstgeschichtlichen Arbeiten der Boisserée: einseitig von kölnisch-niederdeutscher Kunst aus das Wesen altdeutscher Malerei überhaupt bestimmen zu wollen.

Die Romantiker waren mit Goethes kühler Würdigung einer verhältnismäßig kleinen Zahl von Werken aus der Sammlung Boisserée (sie zählte 1815 etwa 200 Gemälde) nicht recht zufrieden. Daß Goethe in diesem Kunstadelsdiplom für die Boisserée es unterlassen habe, Friedrich Schlegels Namen auch nur zu nennen, obwohl von diesem doch eigentlich Anstoß und Anregung zu romantischer Sammel- und Forschungsarbeit ausgegangen waren, verzieh Dorothea Schlegel nie. In der Liebe zu ihrem Mann getroffen, nannte sie Goethes Aufsätze „das platte, affektierte Geschwätz des alten, kindischen Mannes." Goethe ruhte in sich selbst. Er hatte, wie er es Knebel gegenüber ausdrückte, an der homerischen wie an der nibelungischen Tafel geschmaust, für seine Person aber „nichts gemäßer gefunden als die breite und tiefe, immer lebendige Natur, die Werke der griechischen Dichter und Denker". Er lieh seine Stimme und seine Weltautorität den wissenschaftlichen Bestrebungen der Romantiker, weil er fühlte, daß das nächste Geschlecht hier anknüpfen und, daß aus Enthusiasmus — Erkenntnis, aus Novellistik — Forschung, aus Glauben — Kritik hervorwachsen würde. Goethe erlebte noch das Erscheinen des ersten fachwissenschaftlichen Werkes deutscher Kunstgeschichtschreibung: der „Italienischen Forschungen" C. Fr. von Rumohrs.

VII.

ANFÄNGE DER FACHWISSENSCHAFT

*

1. JOHANN DOMENICO FIORILLO

2. CARL FRIEDRICH VON RUMOHR

*

Wie einst der Geist antiker Idealität, der von Winckelmanns Tagen an die gebildete Welt erfüllte, seinen Widerhall in der Entfaltung der Altertumswissenschaften gefunden hatte, so wirkten romantische Sehart und Fühlweise hinüber in die Bereiche historischer und philologischer Kunstforschung. Und dies alles in jener Schicksalsstunde der deutschen Kultur, in der das Schwergewicht der Bildung von der Seite der Kunst auf die Seite der Wissenschaft verschoben wurde. Eines der äußeren Anzeichen für diese neue Einstellung geistigen Mächten gegenüber ist die Entstehung des kunstgeschichtlichen Universitätsunterrichtes und der wissenschaftlich geleiteten Kunstsammlungen. An beiden Erscheinungen haben C. Fr. von Rumohr und J. D. Fiorillo wesentlichen Anteil gehabt. Der erste ist mit der Geschichte der Berliner Museen, der zweite mit den Anfängen des Kunstgeschichtsunterrichts an der Universität Göttingen eng verknüpft.

I

In Hamburg 1748 geboren, war Johann Domenico Fiorillo nach kurzer akademischer Lehrzeit in Prag und Bayreuth seinen Künstlerweg durch römische und bolognesische Barockateliers gegangen und als Schüler Battonis ein ehrerbietiger, aber beharrlicher Gegner des großen A. R. Mengs geworden. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er Hofmaler in Braunschweig; seit 1784 lebte er in Göttingen als akademischer Zeichenlehrer, Kustos des Kupferstichkabinetts und der Gemäldegalerie und als erster Lehrer der Kunstgeschichte. Von 1813 an besaß er einen Lehrauftrag „für Zeichenkunst und die auf die bildenden Künste sich beziehenden Wissenschaften durch Erteilung eines geschmackvollen Unterrichts". Die Akademien in Bologna, Augsburg, Wien, München, Kassel und Paris zählten ihn zu ihrem Mitgliede. Fiorillo übte die Vorlesungstätigkeit aus als einen pädagogischen Nebenzweig zur „Accademia del nudo", die er leitete. Der Zweck seiner Lehrvorträge war zu-

nächst durchaus die übliche Kavaliersvorbereitung auf „artistische Reisen". So erklärte Fiorillo „die Trefflichkeit antiker Bildsäulen" regelmäßig öffentlich, „vorzüglich zum Nutzen derer, welche durch Frankreich und Italien zu reisen gedenken". Als Privatlehrer in den Künsten, als Augenöffner und Einführer in das malerische Handwerk, darüber hinaus als feingebildeter Interpret des insonderheit Künstlerischen in der Kunst und schließlich als Mann von enzyklopädischer Gelehrsamkeit besaß Fiorillo bis zu seinem Tode 1821 für die romantische Generation etwa die gleiche erzieherische Bedeutung wie sie Oeser einst für Goethe und Winckelmann gehabt hat. A. W. Schlegel hat dem Fiorillo bei den ersten italienischen Teilen seines kunsthistorischen Lebenswerkes treulich geholfen; den jungen Wackenroder führte Fiorillo in die Geschichte der älteren deutschen und italienischen Kunst ein und wies ihm den Weg zu den Quellenschriften, aus denen der junge Berliner Stimmungen und Stoff zu den Kapiteln seiner „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" schöpfte, C. Fr. von Rumohr schließlich wurde Fiorillos eigentlicher Schüler, Fortsetzer und Überwinder. —

Fiorillo war ein eleganter, gepflegter und behaglicher Mann, der zum Halbitaliener geworden, das Italienische besser als das Deutsche beherrschte, romanische Liebenswürdigkeit sich bewahrt hatte und Fleiß mit Geschmack verband. Seine Natur gab ihm unendliche Geduld, Göttingen schenkte ihm die Muße, eine umfassende und für die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung bedeutungsvolle schriftstellerische Tätigkeit zu entfalten.

Der Umfang der Themen Fiorillos reicht von den Anfängen deutscher Kunst bis zur Kunstgeschichte Rußlands, von der Streitfrage nach dem Alter der Ölmalerei, die ja auch Lessing beschäftigt hatte, bis zu den italienischen Künstlern, die Corvinus in Ungarn hat arbeiten lassen. Fiorillos Malerauge hat Meister Wilhelm von Köln entdeckt, seine Feder hat über die „Groteske" geschrieben, vor allem aber hat er von 1798 bis

1820 die große Geschichte der zeichnenden Künste (der Titel im Sinne des italienischen Begriffes „arti del disegno" zu verstehen) in zusammen neun Bänden erscheinen lassen, mit der sein Name verbunden bleibt. Der Geist der Polyhistorie des 18. Jahrhunderts war in diesem Malergelehrten noch lebendig, er besaß die Sehnsucht, das Ganze des „Fachs" selbst zu übersehen und die Energie, in zäher Arbeit ein Riesengebäude des Wissens Stein für Stein zusammenzutragen. Mit dem raschen, wegwerfenden Urteil: „Kompilation" tut man diese große Leistung nicht nur des Fleißes, sondern auch der Methode nicht ab. Um so weniger sollte man es tun, als aus Fiorillos Anmerkungen und Textnotizen stillschweigend zahllose Nachfolger bibliographisches und anderes kunstgeschichtliches Wissen geschöpft haben. Fiorillos historische Arbeit fand bereits vor: die großen Gedanken jener die Geschichte der ganzen Menschheit umspannenden genetischen Kunst- und Weltbetrachtung Herders, er kannte die Ansätze zu einer objektiven, von ästhetischen Vorurteilen sich frei machenden Kunstgeschichtsschreibung bei dem ihm in manchen Zügen verwandten Hagedorn und vor allem: wie Fiorillo der Maler auf italienischen Schultern stand, so ruhte auch sein kunstwissenschaftliches Hauptwerk auf den von einem Italiener geschaffenen Grundlagen.

Die Linie der großen italienischen Kunstgeschichtsschreibung soweit sie noch vom geistigen Erbe der Renaissance zehrte, läuft, in der Zeit des Klassizismus aus in des gelehrten Abbate Luigi Lanzi „Storia pittorica dell'Italia" (1785; deutsch zuerst von Quandt 1830/33. Die vierte italienische Ausgabe besorgte Fiorillo). Lanzis Werk umfaßt zeitlich ein weniger umfangreiches kunstgeschichtliches Gebiet als Fiorillos Hauptbuch, beschränkt sich Lanzis Geschichte der italienischen Malerei doch auf die Zeitspanne vom Risorgimento bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Diesem altertümlichen, in Sonderheit national-italienischen Zuge entspricht auch Lanzis an Winckelmanns Ge-

schichte der Kunst des Altertums gemessen unmoderne, weil künstlergeschichtliche methodische Einstellung. Die individuelle Künstlerleistung kommt in seinem Buch freilich voll zu ihrem Recht. Indem ihren Auswirkungen auf Mitlebende, ihrem Einfluß auf Schüler und Nachfolger sorgfältig nachgegangen wird, findet Lanzi seinen Leitbegriff der „Schule", d. h. einer, von einer künstlerischen Individualität, ihrer Arbeitsweise und ihren Grundsätzen beherrschten, nicht nur örtlichen, sondern stilistischen Gemeinschaft.

Vierzehn solcher Lokalschulen, in denen die Kontinuität der Lehren großer Meister sich nachweisen läßt, unterscheidet Lanzi; auf ihnen baut sich seine italienische Kunstgeschichte auf. In der Hochschätzung der Bologneser begegnete sich Fiorillo mit Lanzi — in ihr erwiesen sich beide als Klassizisten. Neu waren nicht der methodische Grundgedanke, die Stoffbegrenzung und die kunsttheoretischen Anschauungen Lanzis, wohl aber seine spezifische, ihm zu seinen wissenschaftlichen Ergebnissen verhelfende Methode. Eine Autopsie von bisher unerhörtem Umfange, verbunden mit fleißigster und zugleich scharfsinnigster Durchdringung der gesamten Literatur gaben Lanzi die Mittel an die Hand zu einer historischen Darstellung, die wirklich Anspruch darauf machen durfte, ein Geschichtswerk zu heißen, stützte sie sich doch auf die Verwertung von Urkunden und auf die bestunterrichteten und kritisch geprüften Quellenschriften.

Grade in dieser methodischen Blickrichtung liegen auch die Verdienste Fiorillos. Ihm gelingt freilich noch nicht der erst von Rumohr getane Schritt von der Erudition zur Kritik. Für das wissenschaftliche Wollen Fiorillos sind die „Kleinen Schriften artistischen Inhalts" (1803—1806) aufschlußreicher als die großen Bände seiner Kunstgeschichte. Bedeutsam war beispielsweise die Fragestellung nach den Quellen, die Vasari zu seinen Lebensbeschreibungen benutzt hat. Fiorillo hat das Verdienst, eine der wichtigsten Aufgaben kunstwissenschaftlicher

Philologie erkannt zu haben in der kritischen Untersuchung eines der Grundbücher unserer Wissenschaft. In dieser Hinsicht wurde er ein Vorläufer Rumohrs, Kallabs und J. von Schlossers. Es blieb freilich beim guten Willen. Zwar unternahm Fiorillo es, die verschiedenen Ausgaben der „vite" vergleichend zu untersuchen, zwar zählte er die Quellen des Vasari, soweit er sie sah, auf, auch entging ihm das vom modernen Standpunkte „unhistorische" Verfahren des Vaters der Kunstgeschichtsschreibung keineswegs, seine Studie kam aber doch nicht über das Bibliographische hinaus zum Philologischen.

Die „Geschichte der zeichnenden Künste" des viel belesenen, ein graphisches Kabinett verwaltenden und selbst eine große Kupferstichsammlung besitzenden Mannes spiegelt deutlich die Tatsache wieder, daß Fiorillo durch italienische Barockkunst hindurchgegangen ist und mit seinem Herzen an der sinnlichen Seite der Kunst, an der Augen- und nicht an der Bildungsmalerei hing. Was Fiorillo über Correggio und die zeitgenössische französische Kunst geschrieben hat, war für seine Tage so bedeutend, wie es noch heute lesenswert ist. Der deutschen Kunst kam Fiorillo bei dem Mangel an bekannten Quellen lange nicht so nahe wie der romanischen, doch spürt man in der Behandlung des 15. Jahrhunderts den Einfluß des präraphaelitisch orientierten Geistes der Romantiker. Wertvoll bleiben ferner die chronologisch geordneten und aus allen Gebieten mittelalterlicher Kunst zusammengetragenen Kollektaneen zur Geschichte der deutschen Malerei und Bildhauerkunst von den Zeiten Karls des Großen bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Dabei sollte man sich aber wiederum erinnern, daß schon Lessing sich für Einzelfragen der Kunstgeschichte des Mittelalters interessiert und nach dem Zusammenhang der Glasgemälde im Kloster Hirschau und der Biblia pauperum gefragt hatte.

Eine systematische Bewältigung seiner Stoffmassen, eine Verlebendigung der künstlerischen Perioden, von denen Fiorillos vielbändiges Werk handelt, gelang ihm nicht. Er gab Chrono-

logie, aber keine Geschichte der Künste. Mit Recht hat aber Fiorillo selbst als einen Vorzug seines Buches gegenüber Lanzis Werk hervorgehoben, daß er die Verwandtschaften und Verkettungen zwischen den Schulen, das feinere Gewebe hin- und herüberlaufender Beziehungen zwischen Meistern und Schülern, Epochen und Werkstätten zu schildern wenigstens versucht habe. Trotz alledem hatte Goethe recht, wenn er 1796 Heinrich Meyer gegenüber Fiorillos Arbeit „unglaublich kraftlos" nannte. „Wenn man darin liest, so erfährt man etwas, aber man schaut nichts an; es ist wie die englische Übersetzung des Cellini, wo gerade die künstlerischen Charakterzüge, worauf das höchste Interesse ruht, ausgelöscht sind."

Was bei Fiorillo Versprechen ist, wird bei Rumohr Erfüllung. Das Blasse, Angelesene, Ungelebte der Bücher Fiorillos macht einer überaus temperamentvollen und durchbluteten Darstellungsweise Platz. Polemik und Kritik setzen sich an die Stelle des bloßen Registrierens und Katalogisierens. Der letzte Rest der Malerästhetik des 18. Jahrhunderts weicht dem Geist einer mit modernen Methoden betriebenen Fachwissenschaft.

2

Carl Friedrich v. Rumohr, der erste in der Reihe der kunsthistorischen Fachleute des 19. Jahrhunderts, war zugleich der letzte der großen kunstwissenschaftlichen Dilettanten des 18. Jahrhunderts, das im Dilettanten den Liebhaber und Besitzer eines edlen und vielseitigen Wissens ehrte. Herkunft und Erziehung, Neigung und Vermögen stellten Rumohr von Jugend auf in weitere Lebenskreise, als sie sich gemeinhin dem deutschen Gelehrten öffnen. Mit den besten Köpfen — nicht nur der Wissenschaft — verknüpften Rumohr mannigfache Bande: die Humboldt und die Schlegel, Tieck, Schelling, Steffens, Bettina von Arnim und Goethe spielten in seinem Leben eine Rolle. Rumohrs wissenschaftliche und künstlerische Lebensarbeit entfaltete ihren Eigenwuchs auf dem Boden der großen

klassischen und romantischen deutschen Literatur. Die nach Rumohrs Tode immer wieder — z. B. von Hotho, H. Grimm, R. Vischer, Fr. H. Kraus, Stark, Wickhoff, Schlosser u. a. — ausgesprochene Erkenntnis von seiner grundlegenden Bedeutung, besonders für die Kunstgeschichte Italiens, war schon im Bewußtsein der Zeitgenossen lebendig. In knappster Formel umschreibt die Inschrift, die Christian VIII. von Dänemark dem holsteinischen Edelmann auf den Grabstein zu Dresden 1843 setzen ließ, Inhalt und Verdienst dieses Daseins:

„Dem geistreichen Schriftsteller über Staats- und Lebensverhältnisse der Vor- wie Mitwelt — dem Begründer eines tieferen Studiums der Kunstgeschichte des Mittelalters —, dem vielseitigen Kenner früherer, dem edelsten Förderer neuerer Kunst . . ."

Nietzsche hat einmal behauptet: „Nur das Persönliche ist das ewig Unwiderlegbare. Aus drei Anekdoten ist es möglich, das Bild eines Menschen zu geben." Wir versuchen aus der Lebensgeschichte Rumohrs drei bezeichnende Situationen herauszuheben.

Mit 15 Jahren, also 1800, sah der junge Rumohr die Gemäldesammlung Brombeck zu Söder. „Mit Lust" — so erzählte er später selbst — „erinnere ich mich der Unabhängigkeit des Gefühls und Urteils, mit welcher ich, 15 Jahre alt, in Söder zum ersten Male eine größere Zahl guter und vortrefflicher Gemälde durchsah. Ohne Zögern entschied ich mich für die kostbaren Ruisdaels dieser Sammlung, studierte ich eifrig den kleinen Correggio, eine Madonna, verwarf etwas höhnisch den sogenannten Raphael und bezweifelte den Claude Lorrain. Zwar kannte ich diese Meister historisch ganz und gar nicht; doch hatte ich von ihrem Werte mir eine gewisse, freilich nur unbestimmte Vorstellung gebildet und entnahm schon aus dem Correggio, daß jener Raphael ein ungleich neueres Bild sein müsse." Kritische Veranlagung und Unbestechbarkeit des Ur-

teils durch die Suggestion großer Namen, Instinkt für Qualität und Mut zu selbständiger Bewertung, diese Grunderfordernisse des Kenners, schon der Knabe Rumohr besaß sie, der Mann bildete sie durch Übung und Gewöhnung zur Meisterschaft aus. —

Es ist im Winter 1807/8. Auf einem holsteinischen Edelsitz vor den Toren Lübecks sitzen in Arbeit vertieft zwei junge Männer: Rumohr als Hausherr, Heinrich Steffens als Gast. Steffens wartete die Wiedereröffnung der von Napoleon geschlossenen Universität Halle unter dem Dach seines von Rom heimgekehrten Freundes ab. Fast nur zu den Mahlzeiten treffen sich die beiden Bewohner des stillen Hauses. Dann wird von Rumohrs Arbeit: einer kritischen Durchsicht der kunstgeschichtlichen Nachrichten des Plinius geredet oder von der modernen Naturphilosophie oder — von den Vorzügen einer Urküche gegenüber der Schmorküche. Der koch- und kunstkundige junge Baron hatte ja eben erst in Italien die beste und reinste der europäischen Küchen lieben gelernt und sie wissenschaftlich durchdacht, systematisiert und kritisiert, um seine Zeitgenossen von einem Manierismus des Kochens zum reinen Stil naturgemäßer Kochkunst zurückzuführen. Über die Küchenleidenschaft des jungen Sonderlings, dessen „Geist der Kochkunst" in selbständigem, wissenschaftlichem Durchdenken chemischer und ernährungsphysiologischer Vorgänge den Liebig, Voit, Pettenkofer u. a. vorgearbeitet hat, konnten sich die Zeitgenossen, zumal die romantischen Damen, nicht beruhigen. Caroline Schlegels boshafte Zunge nannte Rumohr den „haltungslosen Baron", dessen „Freßsinn ebenso vortrefflich ausgebildet wie der Sinn für Kunst" sei. „Es läßt sich" — schrieb sie 1808 an Pauline Gotter — „garnichts gegen seine Ansicht der Küche sagen, nur ist es abscheulich, einen Menschen über einen Seekrebs eben so innig reden zu hören wie über einen kleinen Jesus." — Aber Rumohr war doch nicht so leicht auf eine Formel zu bringen. Der feine Liebhaber des Pinsels

und Grabstichels, der Feder und des Kochlöffels war Mitglied eines Geheimbundes gegen die Franzosenherrschaft. Wenige Jahre nach dem Zusammensein mit Steffens befand er sich auf der Flucht nach Böhmen, verfolgt und immer wieder vergeblich von Gutshof zu Gutshof gejagt durch französische Gendarmen. —

Bettina von Arnim erzählt in „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde", von einer Landpartie, die sie im Mai 1809 von München aus nach Harlachingen mit Rumohr, dem „kapriziösen Liebhaber der Wissenschaften und Künste", dem „gehorsamen Kind seiner eigenen Launen" gemacht hat: „Da unter dem Baum ist genugsam Platz seinen Gedanken Audienz zu geben, der launige Naturliebhaber läßt sich da nieder, das dolce farniente summt ihm ein Wiegenliedchen in die Ohren, die Augenlider sinken, Rumohr schläft. Natur hält Wache, lispelt, flüstert, lallt, zwitschert. — Das tut ihm so gut; träumend senkt er sein Haupt auf die Brust, jetzt möcht ich dich fragen, Rumohr, was ich nie fragen mag, wenn du wach bist. Wie kommt's, daß du so ein großes Erbarmen hast und freundlich bist mit allen Tieren und dich nicht kümmerst um das gewaltige Geschick jenes Bergvolks? [Tiroler.] Vor wenig Wochen, wie das Eis brach und der Fluß überschwoll, da setztest du alles daran, eine Katze aus der Wassersnot zu retten. Vorgestern hast du einem totgeschlagenen Hund, der am Wege lag, mit eigenen Händen eine Grube gemacht und mit Erde bedeckt, obschon du in seidenen Strümpfen warst und einen Claque in Händen hattest. Heute morgen hast du mit Thränen geklagt, daß die Nachbarn ein Schwalbennest zerstörten trotz deinen Bitten und Einreden. Warum gefällt dir's nicht deine Langeweile, deine melancholische Laune zu verkaufen um einen Nutzen, du bist so leicht und schlank wie eine Birke, du könntest Sätze tun über die Abgründe, von einem Fels zum andern, aber faul bist du und furchtbar krank an Neutralität. — Da steh ich allein auf der Wiese, Rumohr schnarcht, daß die Blumen erzittern, und ich denk an die Sturmglocke, deren Geläut so fürchterlich in den Ohren der

Feinde erklingt, und auf deren Ruf alle mit Trommeln und Pfeifen ausziehen, ob auch die Stürme brausen, ob Nacht oder Tag — und Rumohr im Schatten eines jungbelaubten Baumes, eingewiegt von scherzenden Lüftchen und singenden Mückchen, schläft fest; was geht den Edelmann das Schicksal derer an, denen keine Strapaze zu hart, kein Marsch zu weit ist, die nur fragen: wo ist der Feind? — dran, dran für Gott, unsern lieben Kaiser und Vaterland!! — Das muß ich dir sagen, wenn ich je einen Kaiser, einen Landesherrn lieben könnte, so wärs im Augenblick, wo ein solches Volk in Enthusiasmus sein Blut für ihn verspritzt; ja, dann wollte ich auch rufen: wer mir meinen Kaiser nehmen will, der muß mich erst totschlagen, aber so sag ich mit dem Apostel: ein jeder ist geboren, König zu sein und Priester der eigenen göttlichen Natur wie Rumohr."
— Rumohrs, des Menschen und des Forschers, Art erschließt sich am leichtesten vom Begriff der Unabhängigkeit her. „Launisch und eigensinnig wie ein Kutschpferd" charakterisierte sich Rumohr selbst, einen „spleenigen Lord" nannten ihn andere. Mit 19 Jahren sah sich der junge Landedelmann als selbständiger Grundbesitzer, als der „Sklave eines großen, aber verschuldeten Eigentums." Er hatte einen harten Kampf mit Bauern, Vettern und Basen zu führen, bis es ihm gelang, sich die wirtschaftliche Unabhängigkeit, ohne die er sich sein Leben nicht zu denken vermochte, zu erobern. Den Verlockungen, ein Staatsamt zu übernehmen, widerstand er, nur der Gedanke an das Dasein eines freien Künstlers oder Universitätslehrers erschien ihm erträglich. Das Gefühl innerer und äußerer Unabhängigkeit gab ihm volle Sicherheit und Freiheit im Verkehr mit den Großen der Erde. „Gnädigster Herr," — schrieb Rumohr an Friedrich Wilhelm IV. 1832 — „ich bin weit entfernt davon, die Ehre meines Lebens in die so vorübergehenden Bemühungen für die Königlich Preußischen ästhetischen Angelegenheiten zu setzen. Allein, ich soll, ich darf davon keine Unehre haben." Die gleiche Unabhängigkeit besaß Rumohr geistigen Dingen

gegenüber. Von den „lutherischen Grämlern" sagte er sich — wie viele romantische Zeitgenossen — durch seinen Übertritt zur katholischen Kirche los. Autoritätenglauben in wissenschaftlichen Dingen war ihm unbekannt. Rumohrs vorwiegend kritische Begabung bewährte sich schon in seiner Jugendarbeit über die antike Gruppe von Castor und Pollux in der Opposition gegen Winckelmanns Methode und Begriffsbildung. Aus dem tiefmenschlichen Gefühl der Freiheit heraus wuchs Rumohr der Keim zu seiner Kunsttheorie, deren Hauptsatz, daß das Wesen der Kunst in der Originalität des Künstlers liegt, der Winckelmannschen Lehre von der Nachahmung der Alten als dem einzigen Wege „für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden" diametral entgegengesetzt war. In diesen Beziehungen setzte Rumohr die Tradition Heinses fort. Dieser hatte in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts den Ausspruch gewagt: „Alle Kunst ist menschlich und nicht griechisch."

Rumohr blieb Junggeselle. Er liebte seine Freiheit zu sehr, um zu heiraten und wußte, wie er an Robert von Langer schrieb, daß er ein Weib und ein Weib ihn unglücklich machen würde. So kam vieles zusammen, um aus Rumohr einen Sonderling zu machen, auf den keine der üblichen Schablonen der Gelehrtenwelt recht passen will. Die Vorteile des wohlhabenden Privatgelehrten hat er bewußt genossen, also die Möglichkeit ruhiger Hingabe an Kunst und Wissenschaft ohne den Zwang der Arbeit um des Erwerbes willen, die Freiheit in der Wahl der Arbeitsthemata, die Möglichkeit weitgehender Autopsie auf Reisen, sowie umfassender Materialbeschaffung. Aber auch die Schattenseiten eines solchen Lebens mußte Rumohr schmerzlich kennen lernen: die behagliche Selbstsucht, die Kleinlichkeitskrämerei aus Zeitüberfülle, das Abgeschnittensein von der Kritik und der ständig belebenden Aktivität der Jugend und die verebbende Schaffenslust und -kraft. Nicht ohne ein herbes Gefühl des Neides sah er hinüber zu den Menschen, die ihre Arbeit zu

nutzen vom Leben gezwungen wurden. So schrieb Rumohr 1812 an Robert von Langer: „Als ich in meinem neunten Jahre die Kunst wählen mochte, von der ich nur gehört hatte, und meine Lehrer dem Sohn des begüterten Edelmannes diese Beschäftigung unangemessen erklärten, da dachten sie wohl nicht, daß ich einmal als Sklave eines zerrütteten Wohlstandes verschmachten würde, den ich leicht hätte von mir stoßen können. Hätte ich nur später noch den Gedanken recht fest gefaßt, mich selbst zu ernähren. Du kannst das Glück, das Dir beschieden, garnicht ermessen. Es ist ein großes Glück in der Beschäftigung, die man liebt, seine bürgerliche Ehre und Nahrung zu finden, das verzweifelte allerhand Talent, das in mir spukt, hätte mir auch dann vielleicht nicht viel Frieden gelassen." —

Das „allerhand Talent" ist ein bezeichnender Zug der geistigen Physiognomie Rumohrs. Unter dem Namen seines Dieners König ließ er 1822 das bekannte, schon erwähnte Handbuch des Menschen mit erzogener Zunge, seinen „Geist der Kochkunst" erscheinen. Durch diese wissenschaftlich begründete Theorie des Kochens befriedigte Rumohr ein kennzeichnend romantisches Desiderat. A. W. Schlegel hatte in den Berliner Vorlesungen gemeint, durch Zurückführung auf Chemie müßte sich in der Kochkunst viel Neues entdecken lassen. Rumohr hat die Welt sinnlicher Genüsse und der Erziehung zu ihnen ernst genommen und doch mit Anmut dargestellt. Er war darin ganz der Sohn des 18. Jahrhunderts, des Zeitalters verfeinerter Lebensgenüsse einer aristokratischen Gesellschaft. Es ist Rumohr selbst, der in seinem als Sittenbild der Zeit nach dem Hubertusburger Frieden so interessanten Roman, den „Deutschen Denkwürdigkeiten" durch den Mund eines Diplomaten das Lob der Küche und die Bedeutung für seinen Beruf verkünden und ihn eine Pastete aus Fasanen, Rebhühnern, Schinken und hundert andern guten Dingen mit Hilfe geologischer Vergleiche und mit derselben eindringlichen Liebe beschreiben läßt, mit der die Holländer des 17. Jahrhunderts ihre

Torten- und Pasteten-Stilleben gemalt haben. „Wie in dem grobgemengten Granit bald beinahe weißliche, bald entschieden rötliche Feldspathmassen von milchigem Quarze, von schwärzlichen Glimmerschichten durchschnitten, so zeigte sich hier das verschiedenfarbige saftige Fleisch, neben lockeren Adern weißlichen Fettes und reich gewürztem, schwärzlichem Gebäckes. Die jungen, erst zur Hälfte ausgediehenen, wohlgeschälten Trüffeln waren in ihrer anziehenden Bestimmtheit irgend einer sporadisch einschießenden Kristallisationsform zu vergleichen; nur das goldglänzende helle und durchsichtige Gallert schien nicht so ganz in die Vergleichung einzufallen, obwohl es freistand, ihn etwa als eine Idealisierung, Stilisierung oder andere Irrung jener natürlichen Bildungsformen aufzufassen."

Der Mann der guten Kinderstube, dem Gehaltenheit, Sinn für Form und Anstand eingeboren und selbstverständlich waren, schrieb 1834 eine „Schule der Höflichkeit für Alt und Jung", die mit viel Lebenskenntnis, Witz, Ironie und Vorurteilslosigkeit von der Beobachtung des körperlichen Schwerpunktes aufsteigt zum Studium der Höflichkeit des Herzens. Der Kern der Lehre ist, in allen Lagen des Lebens sich das seelische und leibliche Gleichgewicht zu bewahren und anderen nur in so ausgeglichenem Zustande sich zu zeigen. Rumohr will zur Grazie, Sicherheit und Freiheit des Auftretens und Sichgehens, zu Eleganz, Takt, innerer und äußerer Gepflegtheit erziehen. Er träumt von einem Deutschen, der etwa in eben dem Sinne die besten Seiten des Edelmannes und Gelehrten in sich vereinigen sollte, wie Lichtwarks „Deutscher der Zukunft" eine ideale Verschmelzung von Offizier, Hochschulprofessor und Volksschullehrer darstellt. Durch alle Schriften Rumohrs hindurch spürt man den Landedelmann. Jagdverständig und hundeliebend verfaßte er eine gewollt geist- und beziehungsreiche Hundeepopöe in deutschen Knittelversen: „Kyno lopekomachie", „Der Hunde Fuchsenstreit" (mit Bildern Otto Speckters) 1835. Den Gutsherrn, der zugleich ein Historiker, den Landwirt, der

ein Künstler war, interessierten kultur- und volkswirtschaftliche Fragestellungen besonderer Art, so das rechtliche Verhältnis der Bewohner eines Landes zu den ihre Besitztümer durchströmenden Gewässern, sowie die Frage, weshalb das Berieselungsproblem in den letzten sechs Jahrhunderten in Deutschland trotz seiner Bedeutung für die Wirtschaft unbeachtet geblieben sei. Ausgehend vom Studium vorbildlicher Feld- und Wiesenbewässerung in der lombardischen Ebene, die der nordische Reisende fachmännisch zu beurteilen in der Lage war, suchte Rumohr für das norditalienische Berieselungssystem in Deutschland Anhänger zu werben mit seiner 1838 erschienenen Schrift: „Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardei und zurück über die Schweiz und den oberen Rhein in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Staatswirtschaft".

Den vielseitigen wissenschaftlichen Interessen Rumohrs hielten künstlerische starke Neigungen die Wage. Rumohr hat zu den Kunstforschern gehört — und es pflegen eben nicht die schlechtesten zu sein — die, weil sie zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt sind, sich jahre-, jahrzehntelang zur Gestaltung begabt wähnen und durch den schmerzlichen Verzicht: nicht Schaffende sein zu können, zur Wissenschaft gelangen müssen. Ein rasch zupackendes Auge und eine erziehbare Hand, Rumohrs steter Umgang mit Kunstwerken, vor allem aber mit Künstlern, wie Speckter, Oldach, Vollmer, Nerly, Morgenstern, Langer u. a. ließen Rumohr in Zeiten, wo ihn die Sorgen eines verschuldeten Gutsbesitzers plagten, sogar mit der Hoffnung spielen, als Graphiker sich durchbringen zu können. Auch die künstlerische Arbeit sollte ihm die Pforte zur Unabhängigkeit erschließen und den Weg aus der „nordischen Armseligkeit" zur Freiheit südlicher Existenz weisen. Rumohr überschätzte sicher — wie Goethe — die Stärke seiner künstlerischen Anlage.

Rumohr ist einer der besten Prosaschriftsteller seiner Zeit gewesen. Seine bekannteste Novelle: „Der letzte Savello" und sein

Roman die „Deutschen Denkwürdigkeiten" (aus alten Papieren) 1832, sichern ihm einen Platz in der Geschichte des spätromantischen Schrifttums. Daß man ein bedeutender Gelehrter sein und doch ein gutes Deutsch schreiben kann, war in den Tagen des alten Goethe noch selbstverständlich. Der Weltmann Rumohr hat für Leute von Stande das in der großen Welt Deutschlands und Frankreichs sich bewegende Leben eines jungen Diplomaten in seinen deutschen Denkwürdigkeiten so elegant geschildert, daß man nicht ohne Neid sich der Kultur und wahrhaften Bildung dieses über die Grenzen seiner Fachwissenschaft weit in die menschliche Runde hinausblickenden Gelehrten bewußt wird. Stärker aber noch als der wortkünstlerische war der bildnerische Trieb in Rumohrs Natur. Ohne die Übung des Blickes und der Hand wäre Rumohr kaum je ein Sammler und Kenner, und ohne seine Kennerschaft nicht der Kunsthistoriker von besonderem Gepräge geworden. Dem Sammeln von Kupferstichen dankte Rumohr die Schulung seines Qualitätsgefühles. Als Sammler kannte er keine ästhetische Engherzigkeit: Rembrandt, Ostade, Both standen seinem Herzen ebenso nahe wie die deutschen Kleinmeister oder wie Poussin und Marc Anton. Während er, wie er einmal sagte, für Rembrandt und die Niederländer erst in späteren Jahren den Gesichtspunkt (lies: den systematischen) aufgefunden habe, sah das Auge des Sammlers doch schon früh, was Winckelmann, Lessing, ja, auch Heinse verschlossen geblieben war, daß nämlich die niederländischen Werke, weil original, der Antike innerlich näherstehen, als die äußerlich antiken, aber unoriginalen modernen Werke; und umgekehrt waren die Alten gleichsam niederländischer, illusionsdurstiger, sinnlischer als die Italiener der Renaissance. Ohne „die Gabe mit Schärfe und richtig zu sehen und das Gesehene stark zu empfinden, lange Zeit festzuhalten"... wäre Rumohrs auf Selbstsehen ruhende kunstwissenschaftliche Methode, wäre sein Kennertum, das er auch in den Dienst der preußischen Kunstsammlungen gestellt hat, undenkbar. Ru-

mohrs Weg führte durch Kennerschaft zu Wissenschaft. In seinem Sehen, Sammeln und Sichten ruht sein Empirismus. Nicht vom Begriff, sondern von der Anschauung, nicht vom theoretischen Buch, sondern vom graphischen Blatt her erschloß sich Rumohr die Welt der Kunst und ihrer Geschichte. Und neben die Kenntnis der Denkmale trat das Wissen um die Urkunden.

Es ist wohl mit der starke Einfluß Niebuhrs, in dessen römischen Hause Rumohr verkehrt hat, gewesen, der ihn auf das Urkundenstudium, auf Quellenlektüre und Quellenkritik hingewiesen hat. Die Arbeit in italienischen Archiven ließ nicht nur Buchpläne reifen, wie einen codex diplomaticus der Kunstgeschichte unter Julius II., sondern auch Lebenspläne auftauchen. Rumohr dachte eine Zeit daran — später nannte er diesen Gedanken freilich lächerlich — sich für das Lehrfach der Diplomatik an einer Universität vorzubereiten. Der Urkundenhunger Rumohrs ist nun aber nicht nur seinen kunstgeschichtlichenStudien, sondern auch einer für seine Weltbildung bezeichnenden volkswirtschaftlichen Nebenarbeit zugute gekommen, der 1830 veröffentlichten Schrift: „Ursprung der Besitzlosigkeit der Colonen im neueren Toskana". Rumohr hatte die Vermutung aufgestellt, die Besitzlosigkeit der Colonen sei die Folge der Anwendung städtischer Prinzipien auf ländliche Besitzverhältnisse. Auf Anregung Niebuhrs hatte er dann nach geschichtlichen Beweisen „aus den Urkunden" für diese Vermutung gesucht und sie gefunden.

Das Verlangen des echten Geschichtsforschers nach Nachrichten aus erster Hand führte Rumohr schließlich auch zu den altitalienischen Novellen. Er erkannte in ihnen wichtige kulturgeschichtliche Quellen zur Geschichte der Renaissance. Der Schriftsteller Rumohr entzückte sich wie sein Vorläufer Wilhelm Heinse an der Anschaulichkeit der Schilderungen, der Unbefangenheit in der Aussprache der Ansichten vergangener Zeiten. So gab er 1823 eine Auswahl „Italienischer Novellen von

historischem Interesse" in meisterhaften Übersetzungen heraus — auch darin Forschern wie Jakob Burckhardt, Dichtern und Verlegern unserer Zeit weit vorauseilend.

Italien war und blieb Rumohrs Wahlheimat und Arbeitsfeld. Fern von Italien fühlte dieser gelehrte Holsteiner das Südweh der Nordländer: „Seitdem ich Italien verlassen, ist auch die Kunst von mir gewichen." Rumohrs Umgang in Italien bildete die Blüte der deutschen Künstler- und Gelehrtenwelt: Reinhardt, Koch, Schick, Cornelius, Veit, Overbeck, Schadow, die Brüder Humboldt, Niebuhr, Platen u. a. m. Auf diesem geistigen Kolonialboden Deutschlands entstand Rumohrs Hauptwerk, die „Italienischen Forschungen" (1827—1832). Wilhelm von Humboldt riet dem jungen Bildhauer Rauch, Rumohrs Forschungen mit nach Italien zu nehmen, weil ihm dieses Werk das erste zu sein schiene, das „über Kunstgeschichte in echt historischem und echt künstlerischem Geist geschrieben sei". Die Doppelbegabung Rumohrs ist in diesem Satze angedeutet, nur aus ihr heraus sind der Mensch und sein Werk verständlich.

Die psychologischen Quellen für Rumohrs wissenschaftliche Arbeitsweise, deren Hauptmerkmale Objektivität, Genauigkeit und Kritik sind, liegen zunächst in einem in seiner ganzen Natur begründeten tiefen Mißtrauen gegen den romantischen Subjektivismus. Das Urteil Rumohrs über Fr. Schlegels Methode: „Er schaute die Kunst nur in seiner eigenen Imagination an, und übertrug auf deren Werke, was ihm gefiel" trifft nicht nur diesen, sondern die ästhetisch-subjektivistische Kunstbetrachtungsweise des 18. Jahrhunderts überhaupt. Unbeschadet seiner philosophischen Neigungen, die in der theoretischen Einleitung zu den „Forschungen" zu ihrem Rechte kommen, erkannte Rumohr doch als die Mittel, um zur Objektivität wahrer Wissenschaftlichkeit zu gelangen: die philologische Methode in der Kritik von Urkunden und Quellen und die stilistische Kritik der Kunstwerke. Die Akribie dieser Methoden zwingt den Forscher zu einer durchaus unromantischen Entäußerung

seines Ichs. Es ist bezeichnend, daß einen Ausgangspunkt für die „Italienischen Forschungen" Rumohrs Vasari-Lektüre gebildet hat. Fiorillos bibliographische Vasaristudie bleibt weit zurück hinter Rumohrs Fragestellungen, den der Vergleich der Angaben Vasaris mit Quellen und Kunstwerken selbst dazu geführt hatte, den halb dichterischen Historiker in Vasari vom kompilierenden Gelehrten und vom Mann der malerischen Praxis zu unterscheiden. Auf Ghiberti als wichtigste Quelle Vasaris hat Rumohr zuerst hingewiesen. Seine kritische Lektüre der Quellenschriftsteller war für ihn die philologische Vorbedingung aller ernsteren Beschäftigung mit italienischer Kunst, sie ging mit ebenso kritischer Benutzung der Urkunden Hand in Hand. Rumohr ist durch italienische Archive gezogen, um ein einwandfreies Material für seine Forschungen sich zu verschaffen. In Florenz hat er im Archiv der Florentinischen Bauhütte, sowie in dem der Bruderschaft der Misericordia gearbeitet, in Siena die Archive der Riformagioni und des Domarchivs durchgesehen, in Mailand das Archiv von S. Fedele, in Rom die Vatikanische Bibliothek. Dazu kamen ergänzende Studien in den Familienarchiven zu Perugia, Mantua, Florenz, die in erster Linie der Erforschung Raphaels, Giulio Romanos und Tizians galten. Auf diesen strengen methodischen Wegen hoffte Rumohr sich als Geschichtsschreiber gänzlich „der Autorität flüchtiger und lügenhafter Druckschriften" zu entschlagen; er wurde der Begründer einer deutschen Schule der Exaktheit.

Von Rumohrs Arbeitsverfahren kann eine seiner kleinen Arbeiten einen guten Begriff geben. In dem Aufsatz „Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst" (Leipzig 1837) sollen zwei Behauptungen bewiesen werden. Erstens: die technische These, daß Formschnitte geformt oder geklatscht worden sind, um aus den so gewonnenen Matrizen Ausgüsse zu machen, zweitens: die historische Behauptung, daß die großen Meister selbst Formschnitte gefertigt haben: „Erfinder und Schneider war oft dieselbe Person". Um den Beweis für diesen Satz zu

erbringen, sammelt Rumohr alle erreichbaren urkundlichen Zeugnisse, ferner alle Zeichen und schriftlichen Angaben in den Holzschnitten selbst, drittens: er prüft Sinn und Bedeutung der alten Kunstbegriffe: reißen — zeichnen — schneiden; sculpsit — fecit — delineavit usw. Uns interessiert nicht das durch die moderne Forschung berichtigte Ergebnis der Abhandlung, wohl aber die Art wie Rumohr zu ihm gelangt, der philologische Sinn, der Rumohr leitet. Stärker noch tritt diese strenge Selbstschulung hervor in der zweiten kleinen Schrift, die Rumohrs quellenkritische Methode deutlich zeigt: „Untersuchung der Gründe für die Annahme, daß Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffs sei, gestochene Metallplatten auf genetztes Papier abzudrucken." (1841). Man vergleiche diese Studie mit Fiorillos Arbeit über Vasaris Quellen, um zu erkennen, worin der Schüler den Meister übertroffen hat. Die Angaben Vasaris und Cellinis über Maso di Finiguerra werden kritisiert und auf ihre Herkunft untersucht. Was in Vasaris Angaben stützt sich auf urkundliche Berichte, was auf glaubwürdige Augenzeugen, auf gelesene Werke? Was dagegen stammt aus der Erinnerung, was ist Kombination von wahrscheinlichen und denkbaren Umständen? Was ist von anderen Kompilatoren übernommen? Was bloße Rhetorik und nur Ateliergerede? So wird die Finiguerra-These Vasaris sowohl aus dem Wortlaut als auch aus den literarischen Manieren und der Psychologie des Schriftstellers Vasari verdächtigt, demgegenüber tritt Cellini aus inneren und äußeren Gründen als die zuverlässigere Quelle hervor, wenn er von keiner Beziehung des Finiguerra zum Kupferstich weiß. Auf dem Wege über eine Kritik der Vasaribeurteilung durch Lanzi, Bartsch, Ottley, Duchesne und Cicognara, sowie über eine Kritik der Urkundendeutung und Verwendung durch Gori und Gaye kommt Rumohr zu dem Schluß: der Kupferstich ist eine deutsche Erfindung um 1440. Auch hier ist vom Standpunkt der Geschichte unserer Methodik der Arbeitsweg interessant.

Wenn Rumohr in den „Italienischen Forschungen" auch zum erstenmal das Schwergewicht auf das Mittelalter legt, so kommt seine eigentliche Methode und Arbeit doch erst den umbrischen und toskanischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts zugute. In der Darstellung Raphaels gipfelt das Werk. In der zweiten Sendung seiner Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802—04 hatte Friedrich Schlegel das Ergebnis seiner Raphaelstudien niedergelegt. Seine Urteile ruhten auf der Kenntnis eines beschränkten Materials: wesentlich der Werke Raphaels im Musée Napoléon. Rumohr stützt sich auf Autopsie der wichtigsten Arbeiten Raphaels auf italienischem Boden. Schlegel verläßt sich, wo Erfahrung ausbleibt, auf Intuition, Rumohr vertraut sich nur der von Kritik geleiteten Beobachtung an. Auf eine Ausdrucksanalyse zielten letzten Endes Schlegels Bildbeschreibungen hin, Stilgeschichte will Rumohr geben. Wenige Jahre nach ihm faßt dann (1839) Passavant zum ersten Male das gesamte Wissen von Raphael zusammen und überholt sachlich Rumohr. Die Kunstgeschichte nach 1530, die „Verfallzeit" lockt Rumohr nicht mehr.

Unverfälscht tritt in Rumohrs Grundauffassung Italiens die Gegnerschaft seines positivistischen Geistes gegen die romantische Interpretation zutage. Rumohr sieht Italien nicht mehr mit den Augen Winckelmanns oder Goethes, auch nicht mit denen der Deutsch-Römischen Maler, die er so gut kannte. Rumohrs Abneigung gegen das Nazarenertum, die er mit dem alten Goethe, mit Heinrich Meyer, Johanna Schopenhauer u. a. teilte, hat seine Auffassung des Giottoproblems wesentlich beeinflußt. Rumohr wendet sich gegen das Übermaß von Lob, das die jungen Künstler ihrem Ahnherrn spendeten. Giotto habe gar nicht solche Ideen, welche die Seele der christlichen Kunstbestrebungen sind, in besonderer Tiefe und Reinheit aufgefaßt. Giotto gäbe wohl Affekt und Handlung, aber er entfremde die Kunst den Ideen des christlichen Altertums. Schon Robert Vischer hat bemerkt, daß Rumohr, trotzdem er gegen die

Kunstanschauungen der Präraphaeliten sich wandte, doch eine leichte „nazarenische Tingierung" aufwies. Auch Rumohr verwischte die Begriffe christlich und künstlerisch, und diese Verwechselung ist ja ein Grundzug alles nazarenischen Denkens.

Rumohrs an Raphael geschultes und sich befriedigendes Auge wandte sich von den Manieristen des 17. und 18. Jahrhunderts ab. Gegenüber der Coreggioverehrung Fiorillos nennt Rumohr diesen Liebling des 18. Jahrhunderts einen Kleinstädter. Blieb ihm Barock und Rokoko fremd, so lenkte Rumohr, nicht sentimental-weltflüchtig rückwärts sich wendend, sondern als Historiker der Kunst die Blicke auf das Mittelalter, neues Land entdeckend. Romantischer Zeitgeschmack setzte sich bei ihm in wissenschaftliche Fragestellungen um. Rumohr hat Francesco di Giorgio Martini als erster gewürdigt, er hat den Brüggemannschen Altar in Schleswig „ein Wunderwerk" genannt, er regte seine jungen Künstlerfreunde Milde und Speckter zur Erforschung der mittelalterlichen Denkmäler, vor allem Hamburgs, an, er plante die Gründung einer Gesellschaft für deutsche Kunstaltertümer. Rumohr versuchte auch für die Gotik festen Boden unter die Füße zu bekommen, indem er mit seinen Forschungen da einsetzte, wo die Boisserée aufgehört hatten.

Das aber ist nun das Überraschende: Rumohr der Empiriker ergänzt seine Forschungen durch theoretische Betrachtungen, er schickt der „Geschichte" ein „Lehrgebäude der Kunst" — nach Winckelmanns Ausdruck — voraus, das den sonderbaren Titel „Haushalt der Kunst" führt. Diese Verbindung des Systematischen mit dem Analytischen zeigt nicht so sehr den Zusammenhang Rumohrs mit der Kunstwissenschaft des 18. Jahrhunderts, als sie vielmehr einem spezifisch wissenschaftlichen Verlangen Rumohrs entspricht. Die Notwendigkeit, eine veraltete Kunstterminologie zu benutzen, der Drang, Urteile zu fällen, hinter denen eine einheitliche ästhetische Gesamtansicht steht, der Wunsch, die Dinge nicht nur einzeln richtig zu stellen,

sondern auch ihre Zusammenhänge richtig zu sehen, alle diese Antriebe nötigten Rumohr dazu, sich über sein eigenes Begriffswerkzeug klar zu werden. Rumohr war wohl ein Mensch von philosophischen Bedürfnissen, seinen Anlagen nach aber kein philosophischer Kopf. Er hatte zwar die philosophische Leidenschaft, nicht aber die Fähigkeit zur strengen philosophischen Darstellung. Das Prägen scharfer logischer Begriffe war nicht Rumohrs Stärke. Auch entbehrte er schmerzlich die Kenntnis der griechischen Sprache, jenes Einfallstores in die philosophische Welt. Von den Philosophen seiner Zeit hat Rumohr Schelling nahe gestanden, von dem er Anregung und Einfluß erfahren hat. Die berühmte Münchener Rede Schellings: „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur" (1807) hat auch Rumohr tief berührt. Mit Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller und Humboldt setzte er sich auseinander, die kunsttheoretische Literatur von Sandrart, den Rumohr hoch schätzte, bis zu Kügelgen und Fernow war ihm wohl vertraut. Er gehörte nicht zu jenen trivialen Empirikern der Kunstforschung, die glauben ohne das Denken zu wissenschaftlichen Ergebnissen kommen zu können. Man wird Rumohrs Gedankenwelt aber nur richtig verstehen, wenn man ihn von seiner starken Sinnlichkeit her zu begreifen unternimmt. „Die Gabe zu sehen" nannte Rumohr, wie schon gesagt mit dem Nebenton der Resignation, daß sich ihr nicht die Gabe zu gestalten zugesellt habe, seine eigenste Anlage. Diese Gabe auszubilden und sie in den Dienst der kunstgeschichtlichen Forschung zu stellen, dazu trieb Rumohr sein Instinkt. Dabei war es aber doch von Bedeutung, daß Rumohr versucht hatte, ehrlich ringend, den Weg zum Parnaß zu erklimmen und daß er in empfänglichen Jugendjahren durch die Schule eines Malers — Fiorillos — gegangen war. Dessen Schönheitssinn hatte ihm das Verständnis für rein malerische Werte, für Harmonie der Töne, Kolorit und Pinselführung eröffnet. Fiorillo wies ihm nicht nur die Wege in die Welt der Bücher, sondern, was für Rumohrs

ganze geistige Entwicklung wichtiger war, Fiorillo, dieser sinnenfrohe, hatte ihn gleichsam mit sinnlicher Aufnahmefähigkeit gepanzert und gefeit gegenüber den übersinnlichen Lehren der auf verschiedene ästhetische Bekenntnisse eingeschworenen Literaten. Rumohr kannte diese Gesellschaft, denen Bücher die Welt bedeuteten, diese Gelehrten, die weniger vom Sinnlich-Erlebbaren, als vom Gedanklich-Bedeutsamen reden mochten und statt mit Augen zu sehen und mit Händen zu greifen, sich in die Nebelgefilde ihrer ästhetischen Begriffe: Ideal, Schönheit, Typus, Natur usw. verstiegen.

Angeborene Sinnlichkeit, Schellings vom Geiste der Naturphilosophie durchtränkte Kunstlehre, erworbene Empirie der Forschung, das sind die Mächte, die Rumohr in den Gegensatz nicht nur zu Winckelmann, sondern auch zu dem großen Architekten der Begriffswelt, zu Hegel drängten. Hatte Hegel 1818 in seinen in Heidelberg gehaltenen Vorlesungen über Ästhetik verkündet: „Kunst ist Offenbarung der absoluten Idee in sinnlicher Erscheinung", so stellte ihm Rumohr als Kernsatz seiner Kunstlehre entgegen: „Kunst ist eine dem Begriffe oder dem Denken in Begriffen entgegengesetzte, durchaus anschauliche sowohl Auffassung als Darstellung von Dingen, welche entweder unter gegebenen oder unter allen Umständen die menschliche Seele erfüllen." Rumohr weist, und das ist sein Beitrag zur Geschichte ästhetischer Theorien, dem anschaulichen Denken als der Lebenssphäre der Kunst den Platz an zwischen dem abstrakten Denken hier, dem unbestimmten Ahnen dort; während Hegel in der Kunst nur eine Etappe auf dem Wege der Idee hatte erkennen wollen. Von der Anschauung her, in der und mit der Rumohr täglich arbeitete, suchte er den Primat des spekulativen Geistes zu befehden. Dabei geht er aus von der Frage nach dem Zweck der Kunst. Der Zweck der Kunst ist nicht mit Winckelmann und Lessing als ein sinnbildlicher anzunehmen. Kunst ist nicht nur Andeutung von edlen Begriffen und sinnreichen Gedanken. Auch in Charakteristik und Deut-

lichkeit des Dargestellten (die Schillersche und Hirtsche Theorie), noch weniger in der sinnlichen Wahrscheinlichkeit, in der Illusion der französischen Ästhetiker, und keineswegs wie Mengs es wollte: in der Vereinigung aller genannten möglichen Leistungen der Kunst sucht Rumohr ihren Sinn. Vielmehr das, was bildende Kunst von redender Kunst von Grund aus unterscheidet, ist, daß sie eben nicht in Begriffen, sondern in Anschauungen auffaßt und das anschaulich Aufgefaßte so darstellt, daß es ohne Hilfe des Verstandes unmittelbar durch Anschauung wiederum erfaßt werden kann. Das war im Kern ein echt Goethischer Gedanke. Um die beiden Begriffe: „Auffassung" und „Darstellung" kreist nun auch Rumohrs Kunsttheorie, besteht doch die eigentliche Leistung der spezifisch künstlerischen Begabung in Auffassen und Darstellen. „Auffassen ist uns der Inbegriff von jeglichem Leiden und Wirken, Empfangen und Gestalten, so den Gegenstand künstlerischer Darstellungen zu jener Klarheit der inneren Anschauung erhebt, welche die Möglichkeit genügender Darstellung durchaus bedingt. Darstellung dagegen ist uns der Inbegriff aller Tätigkeiten, durch welche ein solches Selbstangeschaute auch anderen möglichst klar und erfaßlich mitgeteilt wird." Es ist für den romantikfeindlichen, zur materialistisch-technologischen Kunstanschauung neigenden Rumohr überaus bezeichnend, wie ängstlich er einer Überschätzung des Momentes der Auffassung dessen, was wir heute „Gesinnung" zu nennen pflegen, entgegen arbeitet. Die Darstellung ist ihm „in gewisser Beziehung der einzige Bürge für die Güte oder Schwäche der Auffassung selbst". Rumohr warnt die romantische Generation davor, dort, wo die Darstellungsfähigkeit nicht ausreiche, eine besondere Tiefe und Erhabenheit der inneren Auffassung finden zu wollen. Was die Primitiven gegeben haben, ist auch, was sie gehabt haben, ihre Auffassung war eben noch beschränkt. Vorzüge der bloßen Darstellung ohne geistige Auffassung sind erträglicher als Vorzüge der Auffassung, denen nicht eine gleichwertige Darstellung die

Wage hält. Den Meistern des Quattrocento erkennt Rumohr einen solchen einseitigen, in Darstellungsvorzügen ruhenden Wert zu: sie sind die Vorläufer einer, große Auffassung und Darstellung gleichmäßig repräsentierenden Kunst. Für die Bewertung der verschiedenen Perioden italienischer Kunstgeschichte durch Rumohr ist diese ästhetische Grundüberzeugung ausschlaggebend.

Wie verhält sich nun die Darstellung dem gegebenen Gegenstand gegenüber? Sie soll redlich — treu — sachlich — streng sein. Religiöse Darstellungen der älteren deutschen Meister sind wegen ihrer treuen und innigen Auffassung den teils phantastischen, teils frostigen des Rubens überlegen. Nähert sich Rumohr, dem die Abneigung gegen das Barock im Blute saß, hier nazarenischer Fühlweise, so nimmt er schroff Stellung gegen romantische Kunstanschauungen, wenn er zum „Gegenstand", der treu und sachlich aufzufassen sei, auch die unveränderlichen Naturgesetze rechnet. Rumohr, der Positivist, in manchem ein Vorläufer Gottfried Sempers, verbietet dem Künstler — von den Grenzfällen karikaturistischer oder ornamentaler Darstellung abgesehen — unvereinbare Vorstellungen zu verschmelzen, Naturverhältnisse willkürlich zu verrücken. Die Romantiker predigten die Autonomie der Kunst, sie sprachen dem Künstler nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zu, sich seine eigene Welt zu erschaffen und sie in selbst gebildeten Formen darzustellen. Rumohr ist Naturalist durch und durch, für ihn übertrifft die Natur sogar in ihren „unschuldigsten Pflanzenformen, in ihren einfachsten Schneekristallen, was die Form angeht, die Kunst weit und bedarf unter den Lebendigen überhaupt keiner Lobrede". Die Zeichen der Kunst sollen, so will er, auch ohne Verabredung verständlich sein, sie dürfen nicht den Charakter von Hieroglyphen annehmen. Das klingt wie eine posthume Kritik vor allem der symbolischen Kunstwelt Philipp Otto Runges. Den Fortschritt der Kunst mißt Rumohr einzig an ihrem Zuwachs an Lebendigkeit. Man hört hier den

Kunstpädagogen, der durch ein ausgeklügeltes System des Naturstudiums den jungen Nerlich zu einem Künstler nach seinem Sinne heranzubilden unternommen hatte.

Die Anwendung des Begriffes „Natur" führt Rumohr zu seiner wichtigen Auseinandersetzung mit der bisherigen Kunstterminologie. Natur, Ideal, Idee, Typus, Stil, das sind jene Hauptwörter, die beständig in schwankenden Bedeutungen gebraucht, miteinander vermischt und in verworrenen Köpfen niemals scharf gefaßt werden. So kommt es z. B., daß unter Natur ein gewisser Gegensatz zum Schönen verstanden wird. Caravaggio, der Maler des Häßlichen, gilt für natürlicher als der Maler der Schönheit Raphael. Ähnlich schimmert der vielgebrauchte Begriff „Ideal" in mannigfachen Bedeutungen. Ideal ist dem einen ein Geistiges im Gegensatz zum Natürlichen, dem anderen gleichbedeutend mit Symbol, dem dritten Verschönerung und Verklärung der Natur. Auch die „ideale" antike Kunst ruht auf einem vertieften und ursprünglichen Verhältnis zur Natur. Die Wandlungen des Begriffes Stil von Petrarca bis Winckelmann, vom Ursprungssinn: „Vorteile in der Handhabung der Form und des Stoffes" bis zum Sinn: „geistige Vorzüge und Richtungen" werden in ähnlich kritischer Weise verfolgt. Rumohr faßt schließlich unter Stil zusammen ein Sich-Fügen in die inneren Forderungen des „derben" Stoffes. Stil hat weder, wie er meint, mit bestimmter Erhebung des Geistes zu tun (Winckelmann), noch fällt der Begriff nach italienischer Anschauung zusammen mit gewissen Schul- und Meistergewöhnungen, sondern Stil ist schlechthin Beschränkung der künstlerischen Darstellung durch den Stoff. Will man also die Stilgesetze finden, muß man die Stoffe der Kunst und ihre Forderungen untersuchen. Das erste Stilgesetz ist: Übereinstimmung der räumlichen Verhältnisse. Es gilt für alle bildenden Künste. In den „Inkunabeln" der antiken und der neueren Kunst, die unter dem Gesetz der Architektur stehen, ist diese Gesetzlichkeit gewahrt worden. In Freiheit beugt sich

z. B. die großdekorative Kunst Raphaels — in seiner mittleren Periode — der Stilforderung einer Harmonie räumlicher Verhältnisse. Wer die Sonderstilgesetze der einzelnen Künste aufsuchen will, muß von ihrem verschiedenen Material (dem derben Stoff) ausgehen. Das Material der Plastik versagt ihr die Darstellung des Schwebenden, Sausenden, Fallenden, fordert dagegen Gleichgewicht und Stabilität. An dieser Gesetzlichkeit gemessen, kann Thorwaldsen gegen Michelangelo ausgespielt werden: Empire gegen Barock. Michelangelo gilt Rumohr als roh, als unempfänglich für die Schönheit des Maßes, als blind für die Anforderungen des Stoffes. Schwieriger wird es Rumohr, solche schon in Semperschen Gedankenbahnen sich bewegende Betrachtungsweise auf die Malerei zu übertragen. Hier findet er nur ganz allgemeine Stilregeln, wie: Übereinstimmung der Teile, Gleichmäßigkeit der Ausführung, Warnung vor einer Herübernahme plastischer Gestaltungsmaximen, wozu der falsche Akademieunterricht mit seinem geisttötenden und stilverwischenden Arbeiten nach der Antike verleitet. Die uns heute z. B. in dem Worte „Stilkritik" gebräuchliche Fassung des Begriffes Stil als Richtung, Manier, Eigenart eines Meisters lehnt Rumohr rundweg ab. Kein deutscher Gelehrter habe, so führt er zur Bekräftigung aus, jemals Neigung gezeigt, „die nackte, von Stil in meinem Sinne entblößte Eigentümlichkeit (z. B. des so ehrenwerten Rembrandt) einen Stil zu nennen". Eine solche Bemerkung beleuchtet blitzartig Rumohrs eigentümliche Stellung zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert, zwischen klassizistischen, in ästhetischen Theorien befangenen und modernen, in voraussetzungsloser Geschichtsforschung sich befreienden Anschauungen. In der Kritik der Romantik und des Klassizismus erwies sich Rumohr stärker, als im schöpferischen Aufbau eines eigenen ästhetischen Systems.

Rumohrs Sehnsucht war die Reinigung der ästhetischen Begriffe und die Schaffung einer neuen Terminologie. Er war zu geistig elastisch und zu sehr der Mann des anschaulichen Den-

kens, zu tief auch mit der Psychologie des künstlerischen Schaffens vertraut, um sich in den groben Netzen der Mengs-Meyerschen ästhetischen Kategorien fangen zu lassen. Seine Begriffe „Auffassung“ und „Darstellung“ sollen bei der Bildinterpretation dem Schema der Klassizisten: Kolorit — Komposition — Zeichnung usw. vorangehen bzw. dieses ersetzen. In den „Deutschen Denkwürdigkeiten“ läßt Rumohr vor Raphaelischen Handzeichnungen die methodischen Grundanschauungen eines Vertreters der alten Ästhetik, des „Enzyklopädikers“ (mit Anspielung auf die französischen Enzyklopädisten) und die Meinung des modernen „Kunstfreundes“, durch dessen Mund Rumohr selbst redet, aufeinander stoßen. Der Kunstfreund erwidert auf eine kunstgerechte Analyse der Raphaelischen Vorzüge nach dem bekannten klassizistischen System: „Überhaupt erscheint mir jene Zerlegung der künstlerischen Vorzüge, auf welche Sie anspielen, ganz unstatthaft. Wenigstens kann ich die übliche Art ihrer Anwendung auf das Kunsturteil durchaus nicht zugeben. Kunstwerke sind, wie Sie doch einräumen müssen, Werke des Geistes. In der Beurteilung von Kunstwerken kommt daher zunächst die Geistesart des Produzenten in Frage, aus dieser erklärt sich die Wahl des Standpunktes, aus welchem er seine Aufgabe aufgefaßt hat; ist man damit im reinen, so bemüht man sich, zu ermitteln, ob es ihm wohlgelungen sei, den Gegenstand, so wie er nun einmal im Geiste ihn aufgefaßt, auch auszudrücken oder darzustellen. Erst, nachdem das Urteil in diesen wesentlichen Beziehungen geschlossen ist, kann es dem Kunstfreunde zukommen, das Kolorit oder das Halbdunkel oder die Zeichnung und Komposition als etwas rein Technisches für sich ins Auge zu fassen. Beginnt er aber mit diesen sogenannten Teilen, so wird er eben die größten Feinheiten des Kunstwerkes zu tadeln geneigt sein, und oftmals gerade das Vortrefflichste am tiefsten herabsetzen müssen, wie es täglich geschieht.“

Wie Rumohr gegen die eines inneren Lebensgeistes entbehrende, von Mengs ausgehende Geschmacksrichtung, die sich auch in dem System der Beurteilung von Kunstwerken ausprägte, mit Glück eine freibewegte, vom Geist des Künstlers ausgehende Beurteilungsart ausspielte, so bleibt von hoher Bedeutung für die Geschichte der Ästhetik sein Kampf gegen das objektiv gegebene Schöne. Das Problem des Verhältnisses der Kunst zur Schönheit, mit dem Jahrhunderte gerungen haben, das den Kern der Ästhetik seit Belloris und Lomozzos Zeiten gebildet hatte, suchte Rumohr zu lösen, indem er die Analyse der Empfindung an die Stelle der Untersuchung des Schönen setzte. Wodurch wird das Schönheitsempfinden der Menschen — eine seelische Elementarerscheinung — erregt? so fragt Rumohr. Anregungen dreierlei Art unterscheidet er. Erstens: das bloße, sinnliche Wohlgefallen am Schönen, zweitens: die Stimmung, die von Verhältnissen, von Formen und Linien ausgeht (Schillers „architektonische" Schönheit), drittens: den Reiz, der auf der Symbolik von Formen beruht, die Gefühle wachrufen, an bestimmte Vorstellungen erinnern, also ein sittlich geistiges Wohlgefallen an Formen erzeugen. In einer Auseinandersetzung, besonders mit Winckelmann und Lessing begründet Rumohr, warum er die Frage nach der Schönheit von den objektiv gegebenen Gegenständen in den schöpferischen Menschen verlegt. Der Künstler, der schön empfindet und schön denkt, wird auch in seinen Werken schöne Empfindungen und schöne Gedanken geben. Die Schönheit der künstlerischen Schöpfungen wird nur unter gewissen Bedingungen durch die Schönheit des dargestellten Gegenstandes befördert.

Auch die Schönheitslehre Rumohrs beweist, daß seine Stärke weniger in der Synthese als in der Analyse, mehr im Empirischen als im Spekulativen lag. „Haushalt der Kunst", das hieß ihm — überblickt man den Inhalt dieser Kapitel — das, was an ästhetischen Begriffen für den Hausgebrauch des Kunstforschers nötig schien. Die ersten beiden Kapitel der „Italienischen For-

schungen" sind die Begründung und Rechtfertigung seiner wissenschaftlichen Sprache und seiner wissenschaftlichen Wertungen. Der instinktiv gefühlte Gegensatz zu allem romantischen Wesen, dessen sich Rumohr bewußt zu werden bemüht ist, hat ihn immer wieder beschäftigt, dieser Gegensatz gibt auch dem Verhältnis Rumohrs zur Kunst seiner Zeit die bestimmenden Züge. 1841 hat Rumohr an versteckter Stelle: im 3. Bande der Geschichte der neueren deutschen Kunst des Grafen Raczynski das Wort ergriffen: „Über den Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen." Diese wenigen Seiten sind einer der wertvollsten Beiträge zur Geschichte und Charakteristik der romantischen Bewegung, sie ergänzen Heinrich Meyers im engeren Sinne kunstgeschichtliche Darstellung vom Jahre 1817 über „Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst" in wesentlichen Punkten. Bei Meyer spürt man noch den heißen Hauch des Nahkampfes zwischen Klassikern und Romantikern, seine Schrift war ein Manifest der Weimarischen Machtgruppe. Rumohrs Arbeit ist mehr aus der Entfernung geschrieben, er gibt den kühlen Rückblick auf eine bereits abgelaufene Bewegung. Bedeutungsvoll sind Rumohrs Fragestellungen. Ist die Literatur wirklich die Quelle, aus der die neuere (d. h. hier die romantische) Kunst hervorgegangen ist, oder hat diese unabhängig von Gelehrten, Dichtern und Redakteuren periodischer Blätter ihren Weg gemacht? Rumohrs Antwort lautet: Das romantische Kunstbestreben ist nicht die Folge einer vorangegangenen poetischen Bewegung, sondern es hat mit romantischer Poesie den gleichen Ursprung. Dabei sollen hemmende wie fördernde Einwirkungen von den Wort- auf die Bildkünstler zugegeben werden. Aber: bei den Malern kündigt sich diese — wie auch die klassische — Richtung früher an als bei den Dichtern: Mengs ging Winckelmann voran, Winckelmann jedoch begründete das neue Wollen und sprach es vollendet aus. Wie Winckelmann der Lobredner des Mengs, so wurde Fernow der des Carstens, auf den als den eigentlichen Stifter Rumohr die

romantische Kunstweise zurückführen möchte. Auch Wackenroder, Tieck, Novalis und die beiden Schlegel, an die man beim Begriff der romantischen Schule zunächst denkt, haben nur Ansichten ausgedrückt, die bei den bildenden Künstlern schon lebendig und im Schwange waren. Das psychologische Motiv, das der Stilwandlung in Poesie und Malerei zugrunde lag, suchte Rumohr begrifflich zu fassen: nach den ästhetischen und artistischen Äußerlichkeiten der vorangegangenen Epoche sehnte man sich nach einer „derberen" Grundlage aller Kunst, die man in der Religion und im Volksleben zu finden glaubte. Dazu kam das Aufsehen, das Lanzis Geschichte der italienischen Kunst mit seinen Lobsprüchen alter, halbvergessener (präraphaelitischer) Meister machte. Was nun aber in Italien nur als eine geistreiche Paradoxie eines Kunstgelehrten aufgefaßt wurde, das traf bei den Deutschen auf eine tiefere Seite des Gemüts. Jetzt spürten Hirt, Büri, H. Meyer in Umbrien und Toskana jener Kunst vor Raphael nach. In den Gegenständen, welche man nunmehr der Beachtung, bald auch der Bewunderung wert fand, lag ein Etwas, welches den tieferen Zügen und Neigungen der Seelen wunderbar zusagte: „Man faßte die Gebilde einer Kunst ins Auge, die nicht aus ästhetischer Reflexion, sondern aus dem Übereinstimmen der innigsten Gefühle und ernstlichsten Absichten des gesamten Daseins erwachsen war". Diese Sympathie mit dem Ernst und der Innigkeit der vorraphaelischen Schule ist in den deutsch-italienischen Künstlerkreisen entstanden und von hier aus erst den Literaten zugebracht worden. Durch diese ist dann das Süßlich-Schwärmerische, die neueste Mystik, die Goethe so in tiefster Seele verhaßt war, in Umlauf gekommen und sie hat die Fortentwicklung des klar und schön Begonnenen gehemmt, gestört, kompromittiert. Es ist stets die Gefahr der Literaten für die Kunst, daß sie sich teils zu ihnen herablassen, teils ihrem Wirken als etwas Unbegreiflichem gegenüberstehen. Die armen Künstler aber verwirren und verfangen sich, wenn sie sich verleiten lassen, bei den Rhetoren, den Träumern und

Rhapsoden Rat und Hilfe zu suchen. Falsch wäre es, nach Rumohrs Ansicht, die wissenschaftlichen Entdeckungen als die eigentliche Quelle der Romantik, dieser großen geistigen Bewegung anzusprechen. Wissenschaft und Bildung tragen nur Material herbei, regen von außen an, vermögen auch gelegentlich kräftig in den Verlauf der Sachen einzugreifen, aber die wahren Ursachen für große künstlerische Stilwandlungen liegen tiefer. Das, was wir Romantik nennen, ist Ausdruck dafür, daß der deutsche Geist um 1800 von der poetischen zur künstlerischen Manifestation überzugehen sich anschickte. Aus diesem gemeinsamen Quell eines neuen und neuorientierten Lebensgefühles entspringen: neue Poesie und neue Malerei, neue Religion und neue Wissenschaft. Das ist etwa der Kern der Analyse der romantischen Bewegung, wie sie Rumohr gab, wie nur er sie geben konnte, weil er durch die Romantik hindurchgegangen war.

Rumohr war sich bewußt, an einer großen Zeitenwende zu stehen. Seine Leistung ist die eines Übergangsmenschen, der nicht weniger mit dem 18. Jahrhundert verknüpft und nicht minder vorausweisend in das 19. Jahrhundert ist, als die Meister der romantischen Kunst. Winckelmann und Rumohr bezeichnen Anfang und Ende eines Lebensabschnittes in der Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Ihre „ästhetische" Epoche schließt mit Rumohr, mit ihm hebt zugleich aber auch die „historische" Epoche der Kunstforschung an.

ZEITTAFEL

DER WICHTIGSTEN QUELLENSCHRIFTEN ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG

*

um 1505 Johannes Butzbach: libellus de praeclaris picturae professoribus.

1508 Christoph Scheurl: libellus de laudibus Germaniae. 2. Ausg.

1520/21 Albrecht Dürer: Tagebuch der niederländischen Reise.

1547 Johann Neudörfer: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten.

1609 M. Quadt von Kinckelbach: Teutscher Nation Herrlichkeit.

1675 Joachim von Sandrart: Teutsche Akademie.

1726 Johann Friedrich Christ: Leben des berühmten Malers Lucas Cranach.

1747 Johann Friedrich Christ: Anzeige und Auslegung der Monogrammatum.

1755 Christian Ludwig von Hagedorn: Lettre à un amateur de la peinture.

1755 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.

1762 Christian Ludwig von Hagedorn: Betrachtungen über die Malerei.

1762 Johann Georg Hamann: Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmaße.

1762 Anton Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei.

1764 Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums.

1764 Immanuel Kant: Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.

1766 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon.

1767 Johann Gottfried Herder: Viertes kritisches Wäldchen.

1770 Salomon Gessner: Brief über die Landschaftsmalerei.

1771 J. G. Sulzer: Allgemeine Theorie der bildenden Künste.

1772 Goethe: Von deutscher Baukunst (1773 bezeichnet).

1776/77 J. J. Wilhelm Heinse: Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie.

1778 Johann Gottfried Herder: Denkmal Johann Winckelmanns.

1780 Johann Heinrich Merck: Einige Rettungen Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur.

1786 Anton Raphael Mengs: Werke (Hrsg. Prange).

1787 J. J. Wilhelm Heinse: Ardinghello und die glückseligen Inseln.

1789 Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.

1789 Georg Forster: Die Kunst und das Zeitalter.

1791 Georg Forster: Ansichten vom Niederrhein (Bd. I und II).
1791 Johann Domenico Fiorillo: Über die Groteske.
1792 Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien.
1794 Georg Forster: Ansichten vom Niederrhein (Bd. III).
1795 Heinrich Meyer: Beiträge zur Geschichte der neueren bildenden Kunst.
1795 Goethe: Baukunst (gedruckt erst in der Weimarer Ausgabe).
1796/97 Goethe: Benvenuto Cellini.
1797 Wilhelm Wackenroder: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders.
1798 Goethe: Einleitung in die Propyläen.
1798—1808 Johann Domenico Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste. 1. Geschichte der Malerei.
1798—1800 Heinrich Meyer: Raphaels Werke, besonders im Vatikan.
1799 Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst.
1799 August Wilhelm Schlegel: Die Gemälde.
1800 Heinrich Meyer: Masaccio-Mantua im Jahre 1795.
1801/02 August Wilhelm Schlegel: Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst.
1802/04 Friedrich Schlegel: Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden.
1803 Heinrich Füssli d. J.: Vorlesungen über die Malerei.
1803/06 Johann Domenico Fiorillo: Kleine Schriften artistischen Inhalts.
1804/05 Friedrich Schlegel: Grundzüge der gotischen Baukunst.
1805 Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert.
1805 Heinrich Meyer: Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts.
1805 August Wilhelm Schlegel: Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler.
1807 F. W. J. von Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.
1810 Goethe: Geschichte der Farbenlehre.
1810 Heinrich Meyer: Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst.
1812 Carl Friedrich von Rumohr: Über die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Inbegriff der Idealität in Kunstwerken.
1815/20 Johann Domenico Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden.
1816/17 Goethe: Über Kunst und Altertum. Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar.

1817	Goethe: Abendmahl von Leonardo da Vinci.
1817	Heinrich Meyer: Neu-Deutsche-religiös-patriotische Kunst.
1819	Friedrich Schlegel: Über die deutsche Kunstausstellung zu Rom.
1820/22	Goethe: J. Caesars Triumphzug, gemalt von Mantegna.
1824/31	Sulpiz Boisserée: Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln.
1827/31	Carl Friedrich von Rumohr: Italienische Forschungen.
1831/33	C. G. Carus: Neun Briefe über Landschaftsmalerei.
1831/33	Sulpiz Boisserée: Denkmale der Baukunst vom VII. bis XIII. Jahrhundert am Niederrhein.
1832	Goethe: Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände.
1832	Carl Friedrich von Rumohr: Drei Reisen nach Italien.
1837	Carl Friedrich von Rumohr: Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst.
1841	Carl Friedrich von Rumohr: Über den Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen.

LITERATUR

*

JOHANNES BUTZBACH

Der „Libellus de praeclaris picturae professoribus" veröffentlicht von Alwin Schultz in Zahns Jahrbuch für Kunstwissenschaft II, Leipzig 1869. Butzbachs Wanderbüchlein, deutsch 1869, als „Chronika eines fahrenden Schülers" von J. O. Becker herausgegeben, neue Ausgabe in der Inselbücherei. Julius v. Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Heft IV, Wien 1917, S. 42, 46 f.

CHRISTOPH SCHEURL

Über ihn: Mummenhoff in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. XXXI. Ausführliche Lebensbeschreibung gab Fr. Freiherr v. Soden: Beiträge zur Geschichte der Reformation und der Sitten jener Zeit, mit besonderem Hinblick auf Christoph Scheurl II, Nürnberg 1855. Kritischer Vergleich der beiden Auflagen des „Libellus de laudibus Germaniae" von R. Kautzsch im Repertorium der Kunstwissenschaft 1898, S. 286 ff. Julius v. Schlosser in: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Wien 1916, S. 45. Zuletzt: M. J. Friedländer: Albrecht Dürer, Leipzig 1921. S. 15 f., 24, 40.

ALBRECHT DÜRER

Dürers Niederländische Reise. Herausg. von J. Veth und S. Müller Berlin und Amsterdam 1918. Julius v. Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Wien 1917, Heft IV, S. 48 ff. Leonardo Olschki: Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, Heidelberg 1918, S. 414—451. Zuletzt: M. J. Friedländer, a. a. O.

MATTHIAS QUADT VON KINCKELBACH

Allgem. deutsche Biographie, Bd. XXVII. Ältere Literatur und biographisches Material bei E. Wiepen: Neues über die Lebensverhältnisse des Geographen Matthias Quadt von Kinckelbach, Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, Düsseldorf 1906. Zuletzt: Kurt Eberlein: Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert (Dissertation, Berlin 1916), S. 12 f.

JOACHIM VON SANDRART

Sandrarts Teutsche Academie hat Jean Sponsel vorbildlich kritisch gesichtet und charakterisiert, Dresden 1896. Über Sandrarts Stellung in der Geschichte archäologischer Studien vgl. C. B Stark: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst, Leipzig 1880, S. 154 f. Ferner: H. Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, III. Teil, I. Buch, 1. Abschnitt. Braunschweig 1893. Der Artikel von

W. Stricker in der Allgem. deutschen Biographie ist veraltet. Zuletzt: Julius v. Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Wien 1920, Heft VII, S. 27 ff.

JOHANN FRIEDRICH CHRIST

Lobrede in: F. Platner: Lanx satura, Altenburg 1758. Monographie von: Edm. Dörffel: J. Fr. Christ, Leipzig 1878. Ferner: Erich Schmidt: Lessing, Berlin 1884. Bd. I. S. 46 f. H. Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, Braunschweig 1893, S. 282 ff. C. Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl., Leipzig 1898, S. 344 ff. Kurt Eberlein: Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert (1916), S. 13 f. Zuletzt: Julius v. Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Wien 1920, Heft VII, S. 30.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Ältere Literatur: Klopstocks Rezension der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung usw. im „Nordischen Aufseher" 1760; Herders Denkmal J. J. Winckelmanns 1778 (veröffentlicht 1882) und Goethes Winckelmann und sein Jahrhundert 1805. Das grundlegende neuere Werk von Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 1. Aufl. Leipzig 1866/1872, 2. Aufl. 1898. Ferner: Heinrich v. Stein: Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886, S. 370 ff. H. Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. III. Teil, 2. Buch, II. Abschnitt, 4. Kapitel, Braunschweig 1893. Der Aufsatz von Julius Vogel in der Allgem. deutschen Biographie (Bd. XXXXIII) ist veraltet. Die wichtigste Arbeit nach C. Justi ist das Kapitel in Ernst Heidrichs Beiträgen zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel 1917, S. 28 ff. Zuletzt: Julius von Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Wien 1920, Heft VII, S. 37. Vgl. auch: Hermann Thiersch: Winckelmann und seine Bildnisse, München 1918.

ADAM FRIEDRICH OESER

Kurzer Lebensabriß von Wessely in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. XXIV; Carl Justi in: Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl. Leipzig 1898, S. 316 ff. Eine erschöpfende Monographie von A. Dürr: A. Fr. Oeser, Leipzig 1879. Zuletzt: P. Ferdinand Schmidt in einem Aufsatz der Monatshefte für Kunstwissenschaft 1915, S. 372 ff.

ANTON RAPHAEL MENGS

Die Literatur zusammengestellt in der Mengs-Bibliographie von Winfried Lüdecke im Repertorium für Kunstwissenschaft 1917, S. 255—260.

Musterhafte Monographie von Ulrich Christoffel: Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs, Basel 1918.

CHRISTIAN LUDWIG VON HAGEDORN

Überholter Artikel von Wessely in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. X. Wichtiger Abschnitt bei C. Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl., Leipzig 1898, S. 325 ff. Vgl. auch die von Torkel-Baden (Leipzig 1797) herausgegebenen Briefe über die Kunst von und an Hagedorn; ferner: H. Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, Braunschweig 1893, III. Teil, II. Buch, 2. Abschnitt, 4. Kapitel; M. Wiessner: Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden von ihrer Gründung bis zum Tode Hagedorns, Leipzig 1864. Über Hagedorn als Diplomaten und Sammler vgl. das Buch von Moritz Stübel, Leipzig 1912.

SALOMON GESSNER

Ältere Biographie von J. J. Hottinger, Zürich 1796; ferner zu vergl.: VIII. Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft 1812. Schönste Würdigung von H. Wölfflin: Salomon Geßner, Frauenfeld 1889.

HEINRICH FÜSSLI d. J.

Meyer von Knonau in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. VIII. Englische Monographie von John Knowles: The life of Henry Fuessly, London 1831; vgl. ferner den Artikel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon und Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1899, S. 44 ff.

J. J. WILHELM HEINSE

Für das Biographische: Joh. Schobers Buch, Leipzig 1882, und die Einleitung von C. Schüddekopf zur Heinse-Ausgabe, Leipzig 1913. Die Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie mit einer an Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik reichen Einleitung, herausg. von Arnold Winkler, Leipzig-Wien 1912 (Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik I). Dann die Spezialarbeit von Emil Utitz: J. J. Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung, Halle 1906. Ferner: Emil Sulger-Gebing: Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur italienischen Literatur und zur bildenden Kunst. Ztschr. für vergl. Literaturgeschichte 1898. Neue Folge. Bd. XII. Zusammenfassend schließlich das Buch von Karl Detlev Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Ästhetik, Berlin 1901.

JOHANN GEORG HAMANN

Außer der kleinen Schrift von J. Minor: J. G. Hamaun in seiner Bedeutung für die Sturm- und Drangperiode, Frankfurt a. M. 1881 das große, überaus gehaltvolle Werk von R. Unger: Hamann und die Aufklärung, Jena 1911.

JOHANN GOTTFRIED HERDER

Grundlegend: R. Haym, Herder, Berlin 1880. Wichtig ferner: E. Kühnemanns Herder, 2. Aufl. München 1912; Horst Stephan: Herders Philosophie, 1916; A. E. Berger: Der junge Herder und Winckelmann, Halle 1903, dazu vergl. Suphan: Eine klassische Lobschrift auf Winckelmann, Preußische Jahrbücher 1882; Adolf Schöll im Weimarischen Herder-Album: Herders Verdienst um die Würdigung der Antike und der bildenden Kunst, Jena 1845. Über Herders Stellung in der Entwicklung der Geschichtswissenschaften vergl.: Moritz Ritter: Studien über die Entwicklung der Geschichtswissenschaft; 4. Artikel: Das 18. Jahrhundert, Historische Zeitschrift, Bd. 112, S. 87 ff.

JOHANN HEINRICH MERCK

Artikel von Muncker in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. XX. R. Hering: Joh. Heinrich Mercks Überblick über die Malerei, Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1906. Mercks Schriften in Neuausgabe, herausgegeben von Kurt Wolff, Leipzig 1909. Vgl. ferner H. Bräuning-Oktavio: Aus Joh. Heinrich Mercks Frühzeit, Archiv für das Studium der neueren Sprachen 1910; von demselben: Joh. Heinrich Merck als Mitarbeiter von Wielands Teutschem Merkur, ebendort 1913. Endlich: Kurt Eberlein: Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert (1916), S. 215.

GOETHE

Wertvoll — trotz berechtigter Kritik Peltzers im Repertorium für Kunstwissenschaft (1909) — bleibt Theodor Volbehrs Buch: Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895. Von den Goethe-Ausgaben enthält die der Goldenen Klassikerbibliothek (Berlin, Bong) die geistreichste Einleitung: von Wilhelm Niemeyer. Vgl. auch Helene Stöcker: Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts, Berlin 1904 und meine Jugendarbeit: Das Kunstwerk als Organismus, Leipzig 1905. Die ältere Literatur zusammengestellt im 30. Teil der Werke Goethes, herausgegeben von A. G. Meyer und G. Witkowski in Kürschners deutscher Nationalliteratur. Ferner: G. Witkowski: Goethe und Falconet in Studien zur Literaturgeschichte, M. Bernays gewidmet, Hamburg und Leipzig 1893, sowie

die Bände 10 (Herausgeber: J. Minor), 13 und 14 (Herausgeber: P. Schüddekopf und O. Walzel) der Schriften der Goethegesellschaft. Einiges auch in dem Büchlein meines Vaters Stephan Waetzoldt: Goethe und die Romantik, Leipzig 1903, 2. Aufl. Bedeutungsvoll das Goethekapitel in Wilhelm Dilthey: „Das Erlebnis und die Dichtung", 2. Aufl., Leipzig 1907. Zuletzt: Friedrich Gundolf: Goethe, Berlin 1916.

HEINRICH MEYER

Im Erscheinen begriffen: Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer, herausgegeben von Max Hecker. I. Bd. 1917, II. Bd. 1919. Schriften der Goethe-Gesellschaft 32/34. Ein gutes Verzeichnis der älteren Literatur über Meyer in der Einleitung P. Weizsäckers zu den Kleinen Schriften Meyers zur Kunst (Deutsche Literaturdenkmale, Bd. 25, 1886). Vgl. auch: Zeichnungen G. Meyers, herausgegeben von Hans Wahl in den Schriften der Goethe-Gesellschaft, 33. Bd., 1918. Aus der älteren Literatur beachtenswert: Otto Harnack: Goethe und Heinrich Meyer, Preuß. Jahrbücher 1889 und A. Dürr: Joh. Heinrich Meyer in seinen Beziehungen zu Goethe. Ztschr. für bildende Kunst 1885. Zuletzt: Kurt Eberlein: Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert (1916), S. 23.

GEORG FORSTER

Liebevolle Charakteristik Friedrich Schlegels, wieder abgedruckt in: Friedrich Schlegel 1794—1802 von J. Minor, Wien 1882, Bd. II. Veraltete Lebensgeschichte von Heinrich König, Leipzig 1858. Guter Artikel Alfred Doves in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. VIII. Volkstümliche Biographie von J. Moleschott, Halle 1861, 2. Aufl. Von neueren Veröffentlichungen über Forster sind wichtig: Albert Leitzmann: Georg Forster, Halle 1893; desselben Einleitung zu Forsters ausgewählten kleinen Schriften, Deutsche Literaturdenkmale 46/47, Stuttgart 1894; die Einleitung von R. Geerds zu den „Ansichten vom Niederrhein" (Reclam-Ausgabe). Zuletzt: Georg Forsters Tagebücher, herausgegeben von P. Zincke und Alb. Leitzmann, Berlin 1914; hierin auch eine Zusammenstellung der Literatur über Forster.

WILHELM WACKENRODER UND LUDWIG TIECK

A. W. Schlegels Rezension in Schlegels Sämtlichen Werken, Bd. X, Leipzig 1846. Sulger-Gebing in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. XL. Ferner vergl. J. Minor: Tieck und Wackenroder, Deutsche Nationalliteratur, Bd. 145; Rudolf Haym: Die Romantische Schule, Berlin 1870, 2. Aufl. 1914; O. Walzel: Deutsche Romantik, Berlin, Leipzig 1918 und Helene Stöcker: Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts,

Berlio 1904; Paul Koldewey: Wackeoroder und sein Einfluß auf Tieck, Altona 1904. Ein bisher unbekanntes Tagebnch Wackenroders aus dem Jahre 1793 wnrde voo Rudolf Wolkan veröffeotlicht io den Süddeotschen Monatsheften 1911/12, S. 262 ff. Die kunsthistorischen Bezüge gewürdigt von Heinrich Wölfflin in den Studieo zur Literaturgeschichte, M. Bernays gewidmet, Hamhnrg, Leipzig 1893; ferner: E. Dessaner: Wackenroders Herzensergießungen in ihrem Verhältnis zu Vasari, Berlin 1907.

AUGUST WILHELM UND FRIEDRICH SCHLEGEL

Grundlegend: E. Sulger-Gebing: Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Knnst, München 1897. Vergl. ferner für A. W. Schlegel: Ang. Wünsche: O. W. Schlegels Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre, Leipzig 1911; J. Mioors Einleitung zu A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literator und Kunst I, Heilbronn 1884 (Deutsche Literaturdenkmale 17); R. M. Pichto: Die Ästhetik A. W. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Berlio 1894. Für Friedrich Schlegel: Carl Enders: Friedrich Schlegel, Leipzig 1913; H. Fincke: Über Friedr. nnd Dorothea Schlegel, Köln 1918; J. Mioor: Friedr. Schlegel 1794—1802; I., Wien 1882, Friedr. Schlegels Briefe an seinen Bruder A. W., herausgegehen von O. Walzel, Berlin 1890. Für die romantische Bewegung: R. Haym: Die romantische Schule, Berlin 1870, 2. Aufl. 1914; O. Walzel: Deutsche Romantik, Leipzig 1918; Ricarda Hnch: Blütezeit der Romantik, 2. Aufl., Leipzig 1901 und die betr. Artikel von Fr. Muocker in der Allgem. deotscheo Biographie.

SULPIZ BOISSERÉE

Erschöpfendes Werk mit Literaturangaben von E. Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée, Jena 1916. Der erschienene I. Bd. hehandelt die Boisserée als Kunstsammler. Vergl. auch: Grete Ring: Die Brüder Boisserée als Kenner und Sammler, Kunstchronik 1917 (16. Nov.).

JOHANN DOMENICO FIORILLO

Artikel von Wessely in der Allgem. dentschen Biographie, Bd. VII. Kurze bio- und bibliographische Notizen bei Pütter: Versnch einer akademischen Gelehrtengeschichte von der Georg-Augustus-Universität zn Göttingen, Göttingen 1788, Bd. II und III; Schriftenverzeichnis im Hamburger Schriftstellerlexikon II (1854). Über Fiorillo als Maler vergl. den Artikel von Raspe in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Vgl. auch: C. Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1899, S. 156 f.; E. Firmenich-Richartz; a. a. O. Bd. I, S. 267; H. Thiersch: Zur

Wiedereröffnung der Gemäldesammlung der Universität und des Göttinger Kunstvereins. Göttingen 1920; H. Frhr. v. Friesen: Ludwig Tieck, Wien 1871, S. 140 f.; Hermann Grimm: Die deutschen Universitäten, 1893, S. 563. Zuletzt: Kurt Eberlein: Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert (1916), S. 27.

CARL FRIEDRICH VON RUMOHR

Genaue Bibliographie und Literatur über Rumohr (von 1830—1921) in dem Aufsatz von Antonie Tarrach: Studien über die Bedeutung Carl Friedrich von Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft (Hallische Dissertation 1920), Monatshefte für Kunstwissenschaft 1921, Bd. I.

DATE DUE

MAY 16 84			

